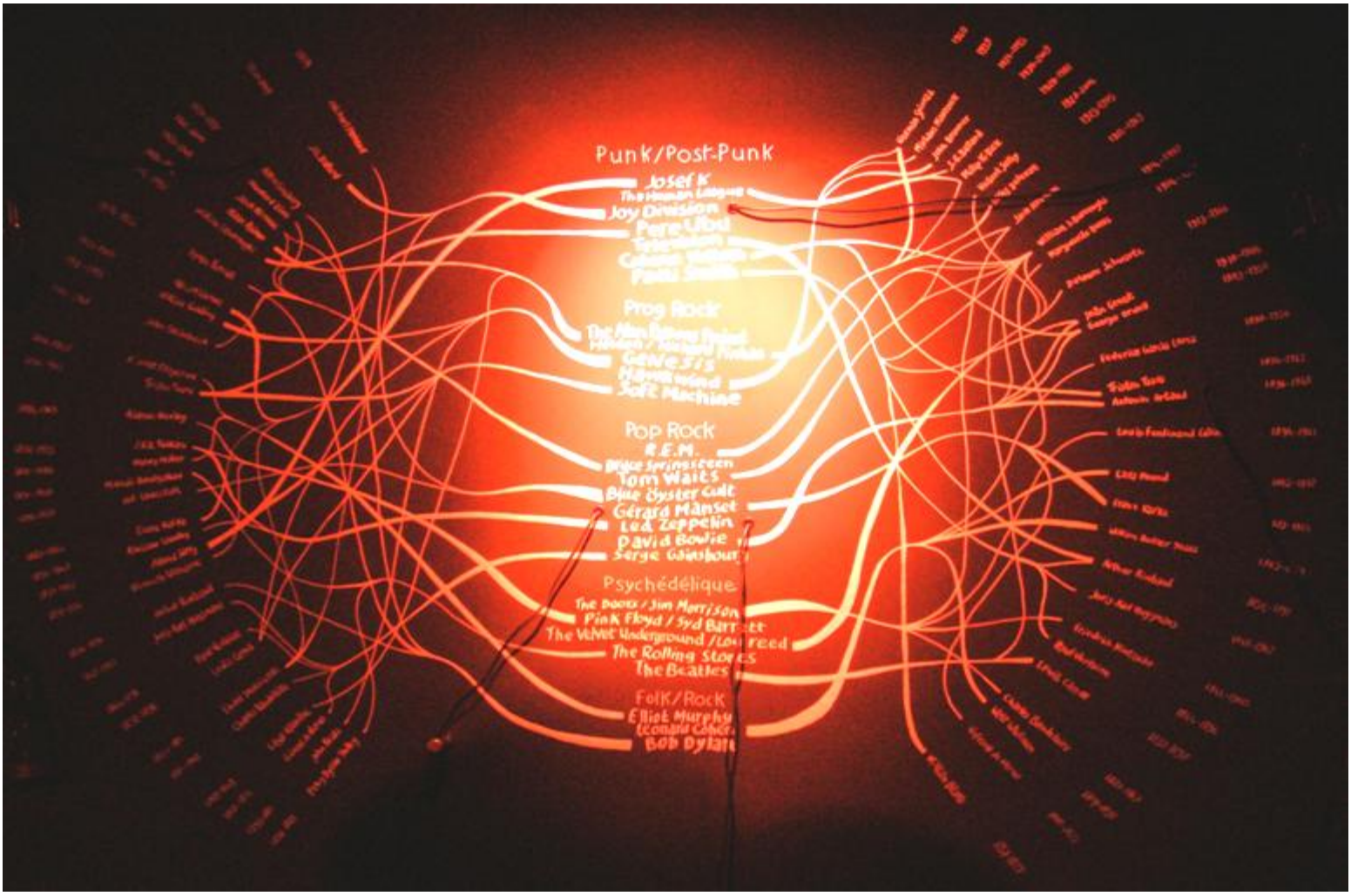


THÈSE

sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE RENNES 2

Ecole doctorale Arts Lettres Langues

Littératures comparées

présentée par

Aurélien Bécue

Groupe Phi, CELLAM (EA 3206)

Rock et littérature
À l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances

Thèse présentée le 22 mars 2013
devant le jury composé de :

Emmanuel Bouju
Professeur, Université de Rennes 2 / *directeur de thèse*

Denis Mellier
Professeur, Université de Poitiers

Timothée Picard
Professeur, Université de Rennes 2

Tiphaine Samoyault
Professeure, Université Paris 3

Peter Szendy
Maître de conférences, Université Paris Ouest

AVERTISSEMENT

Les œuvres du corpus et les ouvrages critiques sont cités en français dans le corps de texte à partir des traductions publiques existantes. En leur absence, une traduction est proposée et signalée par la mention [je traduis] en notes de bas de pages. Les textes originaux des œuvres du corpus sont cités en notes de bas de pages.

Pour les termes d'origine anglo-saxonne, la terminologie française a été préférée de manière générale.
Exemple : musique pop plutôt que *pop music*.
Aussi, les courants musicaux seront considérés comme des termes passés à la langue française et ne seront donc pas marqués par un italique.
Exemple : rock, folk, post-punk ou encore grunge.

La photographie visible en couverture a été prise lors de l'exposition « Rock et Littérature », le 18 février 2012 à la Médiathèque Jacques Demy de Nantes.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Au commencement était le verbe…suivi de près par un tambour et quelque version primitive de la guitare.

Paroles de la nuit sauvage, Lou Reed

[…] ce *tu dois* […] me prescrit d'être *tout ouïe*, de ne rien faire pour ne faire qu'écouter.

Écoute, Peter Szendy

Je suis aussi incapable de ruminer sur Elvis sans penser à Herman Melville, que de lire Jonathan Edwards […] sans mettre Robert Johnson en musique de fond.

Mystery Train, Greil Marcus

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

AVERTISSEMENT 1

– INTRODUCTION – 13

LA POSSIBILITE D'UN ESPACE LITTERAIRE : VACUITE, LEGITIMITE, FECONDITE 15
UN ENTRE-DEUX CRITIQUE 17
UNE QUESTION DE DEFINITIONS : ROCK, CULTURE DE MASSE, CULTURE POPULAIRE, CONTRE-CULTURE ? 22
A CONTRE-COURANT : UNE LITTERATURE ANTI-ROCK ? 30
« THE BATTLE OF THE BROWS » 33
A L'ECOUTE DU BRUIT 35
PROLEGOMENES PRAGMATISTES 39
UN ESPACE PROTEIFORME 41
BRUITS, DISTORSIONS, RESONANCES 44

- PREMIERE PARTIE -

ENTRE ROCK ET LITTERATURE : CONSTRUCTION ET DEFINITION D'UN ESPACE LITTERAIRE 49

CHAPITRE I. TYPOLOGIE ET CARTOGRAPHIE COMPAREE 51
I. Typologie comparée 53
A. Présentation générale : les cinq grands ensembles de textes 53
1. Les romans et biographies fictives 53
2. *Rock Criticism, New Journalism, Gonzo Journalism* 54
3. Les écrits des artistes rock. 55
4. Une poésie électrique 55
5. Les « classiques » de la bibliothèque rock. 56
B. Romans 56
C. « Vies imaginaires » 75
1. Les précurseurs 76
2. La nouvelle vague 78
D. *New Journalism, Gonzo Journalism, Rock Criticism* 83
1. *New Journalism* et *Gonzo Journalism* 83
2. *Rock Criticism* et essais sur le rock 85
E. Productions littéraires des artistes 92
1. La production poétique et romanesque 92
2. Adaptations littéraires et recueils de paroles 94
3. Les autobiographies 94
F. Une poésie électrique 96
G. Les classiques de la bibliothèque rock 97
II. Modélisation typologique et arborescente 98
A. Tableaux 98
1. Panorama historique 99
2. Typologie historique et générique 100
3. Influences musicales 102
4. Perspectives génériques et influences musicales 103
5. Dispositifs fictionnels de représentations du rock 104
B. Représentation schématique de l'interrelation rock/littérature 106

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

CHAPITRE II. LA CONSTRUCTION THEORIQUE D'UN ESPACE LITTERAIRE : CRITIQUE D'UNE « ONTOLOGIE» DU ROCK ET PRAGMATISME LITTERAIRE 109
I. Critique de l'ontologie du rock 109
A. L'ontologie du rock : fixité, disponibilité et accessibilité 109
B. Conséquences poétiques, éthiques et théoriques 112
C. Médiation et extra-disciplinarité 120
II. Quand écouter c'est écrire : une littérature à l'écoute des musiques populaires 122
A. « Signer son écoute » 123
B. Auditeur, auteur, lecteur 125
III. Mémoire du rock, mémoire de la littérature 130
A. Le sens commun, l'attente populaire et l'actualisation de la valeur 130
B. Les notes de bas de pages de l'histoire : une histoire secrète du XXe siècle 132
C. Autour d'une communauté sous-culturelle : *underground*, secret, spectacle 136
D. Problématiques subculturelles et contre-culturelles : consumérisme, marginalité, opposition et style 139
E. A l'orée d'une poétique comparée 143
1. Entre artifice et authenticité : vers un style intermédiaire ? 143
2. Spectacle et style 146
3. Histoire littéraire et productions de récits 147

- DEUXIEME PARTIE -

POETIQUE COMPAREE : RESONANCES INTERTEXTUELLES, PERIODISATION, INTERMEDIALITES ET DISTORSIONS GENERIQUES 149

CHAPITRE I.
DU ROCK A LA LITTERATURE, DE LA LITTERATURE AU ROCK : UNE INTERTEXTUALITE RECIPROQUE 151
I. Les mots du rock dans le texte littéraire : volatilité et saturation intertextuelles 151
A. Du rock à la littérature 151
1. Les fragments textuels 152
2. La profusion onomastique 153
B. Le devenir des mots du rock : entre essai et fiction 155
1. Citations paratextuelles : titre(s), dédicace, épigraphe, notes 156
2. Citations intertextuelles 169
C. Les mots du rock : résonances intertextuelles dans les fictions 177
1. La citation ou l'ouverture sur la sphère musicale 178
2. La citation comme caisse de résonance de la fiction 179
3. Vers une inclination méloforme : des *leitmotive* romanesques ? 185
D. Une autre intertextualité du rock : de l'allusion à l'effacement du référent 187
E. La question de la langue : une intertextualité strictement anglophone ? 191
II. Intertextualités lyriques : réécritures et mises en musique 193
A. La réécriture : *Animals* et « Killing an Arab » 194
B. La mise en musique : « Dog Is Life/Jerusalem », William Blake repris et détourné par The Fall 197

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

III. Vers la formation d'un réseau intertextuel 202
A. Intertextualités mythiques 202
1. Hybridations mythologiques : réécriture et transposition 203
Mythologies antiques 203
Figures littéraires 205
2. Créations mythiques 207
B. Texte-musique-texte… : le vertige intertextuel 209

CHAPITRE II. ROCK ET LITTERATURE : PERIODISATION ET HISTOIRE COMPAREE 215
I. Une histoire musico-littéraire : rock et littérature en perspective 215
A. Les *Fifties* : naissance du rock, *beat generation* et fascination littéraire pour le jazz (1954-1961)
B. *Sixties*, une pièce en deux actes ? 219
C. *The Dream is over* (1971-1977) 221
D. Une littérature à rebours de la musique ? (1978-1989) 223
E. Glissements de terrains et explosion littéraire (1989-…) 224
II. L'histoire du rock dans les textes 225
A. Les *sixties* ou le mythe de l'âge d'or 226
B. *Seventies* : entre rupture et continuité 231
C. Les *Eighties* ou la fausse traversée du désert 233
D. Des *Nineties* à aujourd'hui 234
E. Limites de la périodisation 236
III. Les textes dans l'histoire du rock 237
A. Rêves et désillusions contre-culturels 237
B. Littérature(s) punk et post-punk 240
IV. Une histoire arborescente 241
A. Les affinités littéraires du rock 241
B. Ballard, Burgess et le post-punk 243
C. Une frise musico-littéraire 245

CHAPITRE III. JEUX D'ECHANGES INTER-ARTISTIQUES 247
I. L'album comme récit, le récit comme album 247
A. Album concept et structure narrative 248
B. Constructions romanesques musicalisées 249
1. Playlist et best-of 250
2. Des albums littéraires 253
3. Phrase musicale et mélodie romanesque 255
II. Intermédialités 258
A. *Ekphrasis* 258
1. *Ekphrasis* musicale 258
2. *Ekphrasis* picturale 259
3. Représentations figurales du rock : portée et partition 261
B. Défis cinématographiques 264
1 Un autre modèle artistique : le cinéma 264
2. *I'm not there* : absence et présence dans les biopics cinématographiques 266

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

CHAPITRE IV. AUTORITES : GENERIQUES, AUCTORIALES, ARTISTIQUES 269
I. Aux frontières des genres *269*
A. Romans et « rock-fictions » 270
1 La diversité des sous-genres romanesques 271
2. Roman du musicien, roman musical et rock-fiction 274
B. Entre essai et fiction 276
1. Naissance de mouvements hybrides : *New Journalism* et *Gonzo Journalism* 276
2. La chronique : le sous-genre idéal ? 279
3. Critique du rock et critique rock : un genre hybride ? 287
4. Vies imaginaires 291
5. Essai biographique et modèles littéraires 293
C. Poésie électrique ou poésie rock ? 298
II. D'une figure l'autre *300*
A. Critique rock ou romancier : Lester Bangs, Nick Kent, Nick Tosches, Chuck Klosterman 300
B. Du *songwriter* au poète 304
C. Productions musicales, réceptions littéraires 306

- TROISIEME PARTIE -

CONTRE LA TOTALITE ET LE SERIEUX :

BRUIT, DISTORSION ET DESINVOLTURE 311

CHAPITRE I. DE LA MUSIQUE A L'ECRITURE : VERS UNE INCLINATION MELOGENE ? 313
I. Récits sous influences électriques 1 : le rythme *313*
A. Rythmes musicaux, rythmes littéraires 314
B. Fragment, refrain, slogan : volatilité, brièveté, violence 319
II. Récits sous influences électriques 2 : bruit, cri et dissonance *322*
A. Bruit, harmonie et dissonance 322
B. Bruit et énergie électrique 324
C. Cri 326
III. Une poésie électrique ? *327*
A. Rythmes discordants 328
B. Larsen et dissonance 330
C. « le son du rock » 332

CHAPITRE II. REFUS DE LA TOTALITE OU POSTURE DE LA RUPTURE 337
I. Le refus du projet et de la totalité *337*
A. Le refus du projet (vie/écriture) 337
B. La fascination pour la rupture et le fragmentaire 340
C. « Enfouir la métaphysique » : contre la totalité, la généricité et la théorie 347
II. La question de la posture et de l'authenticité *349*
A. Jeunisme, dandysme, décadentisme, dilettantisme, snobisme ? 349
B. Conséquences du style : posture d'auteur et littérature « branchée » 353
III. Réceptions dissonantes *355*
A. La question de la réception : « l'audi(lec)teur » 356
B. Ecrivains et critiques face au rock : appartenance ou extériorité ? 358
C. La passion musicale : portrait du critique en fan 360

CHAPITRE III. DESINVOLTURE ET RIRE POSTMODERNE 363
I. Ironie, cynisme et mélancolie 363
A. Ironie et cynisme 364
B. Dépression et mélancolie 366
II. Une écriture désinvolte 368
A. La dimension ludique 368
B. Rire et désinvolture 370
C. La fascination pour le loser : échec et nihilisme 372
III. "Shot by both sides" : vers un style intermédiaire ? 375
A. Paradoxes postmodernes 1. Contre le consumérisme et pour le fétichisme : énumération, liste et *name-dropping* 375
1. La liste comme motif d'écriture 376
2. La liste en tant que discours : vers une poétique énumérative ? 380
3. La liste, élément de construction/destruction d'une « boulimie culturelle » 384
B. Paradoxes postmodernes 2. Pour la légitimité et contre le sérieux 390
1. La légitimité du rock ou la dimension programmatique de l'écriture 390
2. « Alternative to what ? » : renégociations horizontale et verticale 395

– QUATRIEME PARTIE –

RESONANCES DU ROCK : DU BRUIT DANS LA LITTERATURE 399

CHAPITRE I. IMAGINAIRE LITTERAIRE DU ROCK 401
I. Objets de l'imaginaire rock : une typologie 401
A. Les objets du rock : disque, vinyle, chanson, guitare, fanzine, flyer 401
B. Objets symboliques 403
C. Fétichisme, amateurisme et collections 407
II. Temps et lieux de l'imaginaire rock 411
A. Les moments symboliques (répétition, concert, festival) : entre idéal et pratique quotidienne 411
B. Les lieux du rock 423
1. *The land and the city* 423
2. Des scénographies de l'itinérance 425
3. Lieux musicaux et lieux de la musique 427
III. Des corps et des figures 430
A. Des figures typiques 430
1. Entre amateurs et créatifs 432
2. L'éducation au rock et la question des générations 437
3. La rock star : une figure médiatique 443
B. La dimension corporelle : « l'autre perfection » 448
1. Des « corps de grands vivants » 448
2. « Le corps plein d'un rêve » 451
3. Le corps de la foule 453
C. Gémellité et schizophrénie 454
D. Déconstruction de la figure spectaculaire de la rock star 456

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

CHAPITRE II. MEMOIRE ET FECONDITE : ŒUVRES ROCK ET TEXTES LITTERAIRES 465
I. Fixation et horizons d'attente 465
A. Œuvre rock et texte, enregistrement et écriture 465
B. Fixité *vs* volatilité de l'œuvre 467
II. Mémoire(s) musicale et littéraire 469
A. La mémoire des œuvres et l'oubli du corps 470
B. Recontextualisation et actualisation 472
1. L'histoire musicale 473
2. Le contexte historique 474
3. Le contexte singulier (de l'écoute) 476
C. De la polyphonie à l'affabulation 477
D. Hybridation et survie littéraires 482
1. Mythes et légendes 483
2. (Contre)points de convergence : « sortir du monde euclidien » 484

CHAPITRE III.
UN (RE)SAISISSEMENT ETHIQUE CONTRE LE SPECTACULAIRE : DE QUELQUES COMMUNAUTES INTERPRETATIVES ... 489
I. Ethique et communauté 489
A. Quelconques individuels et collectifs 489
B. Modèles collectifs 493
C. Vers la communauté idéale ? 494
II. Norme/marge, consumérisme/underground : déplacements littéraires 497
A. Spectacle et consumérisme 498
B. Norme et marginalité 501

CHAPITRE IV. AXIOLOGIE ROCK/LITTÉRATURE 505
I. Imaginaire rock de la littérature 505
A. Rock *vs* Littérature : une relation ambiguë ? 506
B. Les tentations littéraires 508
C. Un imaginaire partagé : la redéfinition littéraire du rock 510
II. La question de la valeur ou la valeur en question 513
A. Critères rock de la valeur esthétique 513
B. La fin de l'étiquetage généralisé ? 516
C. La légitimité : entre refus du théorique et érudition populaire 521

– CONCLUSION – 525

BIBLIOGRAPHIE 533
ANNEXES 555

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

– INTRODUCTION –

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

LA POSSIBILITE D'UN ESPACE LITTERAIRE : VACUITE, LEGITIMITE, FECONDITE

La littérature rock n'existe pas. Ou tout du moins, l'expression « littérature rock » ne renvoie pas à quelques textes précis. J'ai dès lors préféré l'évacuer d'emblée et réfléchir de façon plus large aux résonances entre le rock et les œuvres littéraires. En effet, de quoi parle-t-on quand on l'emploie ? De paroles de chansons, de textes des artistes, de la critique rock, de romans influencés par le rock, d'œuvres influençant le rock, d'une « poésie électrique » ? Sans doute un peu de tout cela à la fois, mais sans savoir exactement de quoi il retourne. Certains y voient une évidence quand d'autres expliquent leur mépris pour ce terme. Aussi, cette expression est comme le rock, présente partout et définie nulle part, volatile, facile, factice, provocatrice et suscitant les réactions les plus diverses. Parmi ces réactions, je reviendrai, dans cette introduction, sur certaines propositions journalistiques, théoriques ou littéraires qui sont faites à propos du rock et de ses échanges avec les lettres, avant d'expliciter ma propre démarche pour parcourir ce terrain glissant, piégé mais très stimulant.

A l'image de Stéphane Malfettes entrant dans la *Tower Records*[1] ou de Chuck Klosterman face à un rayonnage de livres dans une librairie[2], il est en effet possible de faire l'expérience d'un territoire mettant aux prises le rock et son histoire (biographies, essais), ses productions (corpus de paroles, écrits d'artistes) ou sa mise en fiction (romans, autobiographies, autofictions). Il apparaît donc qu'émergent de ces rayonnages des textes à mi-chemin entre le rock et le littéraire auxquels il est difficile d'accorder un statut ou une valeur. En effet, ils se situent au croisement de deux sphères artistiques hétérogènes[3], qu'il

[1] « Situé à Piccadily Circus, Tower Records, comme son nom l'indique, vend des disques de pop music sur plusieurs étages ; toutefois, le sous-sol de cette tour est aménagé en espace librairie. Outre les livrets de partitions […] ou encore les traditionnelles biographies de pop stars, cette librairie spécialisée propose des ouvrages plus réflexifs ainsi qu'une sélection d'œuvres littéraires. », (Stéphane Malfettes, *Les Mots Distordus, Ce que les musiques actuelles font à la littérature*, Paris, IRMA/Editions Mélanie Sétéun, 2000, p. 25.)

[2] "In 1998, I was in a Borders bookstore, browsing through the music section. Chain bookstores always amaze me, because it seems like someone has written a book about absolutely everything. […] ANYWAY, I was shocked to realize this phenomenon does not apply to heavy metal. There are plenty of books about every other pop subculture – grunge, disco, techno, rap, punk, alt country – but virtually nothing about 1980s hard rock.", « En 1998, j'étais dans une librairie Borders, flânant au rayon musique. Les grandes chaînes de livres me surprennent toujours, elles ont des livres sur absolument tout et n'importe quoi. […] QUOI QU'IL EN SOIT, j'ai été choqué de me rendre compte que ce phénomène ne s'appliquait pas au heavy metal. Il y a des tonnes de livres sur à peu près toutes les autres subcultures pop – grunge, disco, techno, rap, punk, alt country – mais quasiment rien sur le hard rock des années 1980. », (Chuck Klosterman, *Fargo Rock City*, New York, Scribner, 2001, p. 2-3; *Fargo Rock City* (traduit de l'anglais par Stan Cuesta), Paris, Payot et Rivages, 2011, p. 15.)

[3] Pour ce qui est d'une plus grande opposition du rock avec la littérature vis-à-vis des autres genres musicaux, il semble qu'il faille nuancer cette idée tenant plus d'un principe *a priori* que d'une étude critique fondée.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

serait peu aisé de prendre en compte d'un seul tenant, en rendant grâce à la fois aux textes littéraires et aux productions musicales[1].

À cet égard, s'il existe donc entre le rock et la littérature des rapports réciproques d'influence, d'inspiration ou encore de rejet, ces interrelations paraissent encore quelque peu méconnues. Dès lors, il semble difficile d'en percevoir exactement les contours du fait de la multiplicité des genres (roman, chronique journalistique, poésie, essai, biographie ou autobiographie) et des figures d'auteurs (artiste, journaliste, critique, essayiste, romancier, poète) qui les constituent, sans oublier la variété même des courants musicaux représentés par le terme englobant « rock », régis par leurs propres systèmes de représentations, de codes et de normes. Et si l'on peut considérer actuellement la « littérature rock » comme une notion indéfinie, comme un vaste territoire dont les frontières restent floues, c'est donc à la fois au vu de la multiplicité des formes que revêt ce vaste ensemble et de l'absence d'outils critiques qui permettraient de pouvoir en rendre compte. En outre, si à proprement parler la « littérature rock » n'existe pas, il apparaît délicat de mener une étude visant à mettre en évidence les liens intimes entre rock et littérature. Seulement, interroger ou même écarter l'idée d'une littérature rock n'est pas un projet excluant la caractérisation de ces liens intimes. C'est simplement bien spécifier que d'un point de vue théorique, cette notion n'a aucun fondement. Il s'agirait alors de deux projets différents ; d'un côté, une étude musico-littéraire travaillant les relations, échanges, rejets, emprunts entre les deux sphères dans une dimension inter-artistique et intersémiotique ; de l'autre, une réflexion d'ordre théorique et poétique, visant à infirmer la validité d'une notion, en l'occurrence celle de « littérature rock ».

Cependant, cette double perspective pourrait bien être réunie dans un seul et même mouvement. En effet, l'exploration de cette relation inter-artistique – afin de ne pas se restreindre au catalogue ou à la cartographie – devrait être sous-tendue par une étude critique visant à la construction de cet espace de recherche. Il s'agira à l'instar de la musicologie – qui, par l'intermédiaire de l'ouvrage dirigé par Jean-Jacques Nattiez, *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*[2], essaie d'appréhender son propre objet dans son unité – de proposer à la littérature mélomane, une analyse nouvelle d'un de ses pans longtemps ignoré. De fait, au-delà de la multiplicité des productions littéraires fascinées par le rock (à la fois charmées et effrayées) et de la diversité des influences littéraires sur les multiples courants du

[1] "[…] the problem of how to talk about literary and musical traditions (and literary and musical texts) *in the same breath*?", (Perry Meisel, *The Cowboy and the Dandy, Crossing Over from Romanticism to Rock'n'roll*, Oxford University Press, New-York, 1999, p. 7.) [je souligne]

[2] Voir notamment Jean-Jacques Nattiez, « Unité de la musique… Unité de la musicologie, En guise de conclusion », *in* Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, L'unité de la musique (volume 5)*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 1197-1207.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

rock, sera envisagée la possibilité d'*un espace littéraire*, au croisement du rock et de la littérature.

UN ENTRE-DEUX CRITIQUE

Cette étude se confronte à de multiples résistances qui restent pour certaines associées au caractère relativement peu étudié du rock[1] dans le cadre universitaire – et ce, surtout dans les études musico-littéraires. En effet, il subsiste un préjugé tenace qui consiste à mettre en avant, même inconsciemment, la préférence de la littérature pour la musique classique, conférant à cette association la dimension de culture classique ou de haute culture. Cette absence d'outils critiques tient aussi bien de cette méconnaissance de l'objet que de sa spécificité[2].

S'il existe bien une méta-culture propre au rock, la critique universitaire et en premier lieu les études musico-littéraires ne se sont donc guère emparées de cette double influence rock/littérature. C'est à ce titre que l'on a mentionné les perspectives unificatrices conclusives de *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, ouvrage dirigé par Jean-Jacques Nattiez. Plaidant pour une unité nouvelle de la musicologie face à son objet, cet ouvrage ouvrirait par analogie le chemin vers une unité des études musico-littéraires. En effet, à la différence des pays anglo-saxons, elles semblent implicitement reconduire les postulats précédemment évoqués en héritant d'une esthétique qui valorise à la fois la complexité musicale et un haut coefficient de littérarité. L'article « Littérature et musique » d'Elisabeth Rallo Ditche du « livre blanc » de la SFLGC[3] s'inscrit dans cette perspective en ne soulignant aucunement le peu d'analyses confrontant littérature et « musiques populaires ». Faisant le bilan de ce champ, l'article restreint par omission les frontières des travaux musico-littéraires à l'articulation littérature et musique classique ou sérieuse alors même qu'il invite à « une exploration des domaines littéraires et musicaux hors d'Europe »[4].

[1] Cette méfiance universitaire tend à se résorber peu à peu et ce, notamment dans le domaine des sciences sociales.
[2] Nous nous trouvons ici à proximité du mouvement des *Cultural Studies* qui sont également marquées par cette nécessité d'autolégitimation théorique et de redéfinition d'un corpus de recherche. On espère néanmoins que cette étude sera moins taxée de relativisme qu'ont pu l'être les héritiers du Centre de Birmingham.
[3] Elisabeth Rallo Ditche, « Littérature et musique » *in* Anne Tomiche et Karl Ziegler (dir.), *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007, Bilan et perspectives*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p. 103-108.
[4] *Ibid*., p. 108.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

On ferait donc face à une absence redoublée : l'objet de la recherche est occulté et ce vide lui-même n'est pas interrogé. C'est peut-être cette vacuité qui laisse une place importante aux critiques d'écrivains mélomanes[1] fustigeant le rock. Mais cet hermétisme théorique donne également une force irréductible au rock. Bien qu'il existe des études ponctuelles[2], aucune étude transversale n'analyse ce jeu inter-artistique[3]. C'est à ce titre que les premiers outils critiques disponibles se déploient de façon disparate dans la sphère journalistique, reproduisant la distinction entre critique académique et journalistique[4]. C'est d'ailleurs dans la presse, qu'elle soit spécialisée ou non que sont nés les termes si ambigus de « littérature rock » et « d'écrivain rock »[5]. Ce dernier peut désigner aussi bien les auteurs de romans marqués par le rock, les artistes que les critiques rock. De plus, il met en avant des écrivains devenant *a posteriori* « écrivains rock », parfois plus pour leur influence sur la musique que pour leurs écrits. Cette terminologie d'écrivains rock apparaît dès lors peu convaincante et participe de l'opacité qui tend à parasiter cette étude.

Une première difficulté réside dès lors dans cette reconsidération *a posteriori* qui a été notamment opérée pour Blake ou Rimbaud[6]. En effet, on a soustrait certaines caractéristiques éthiques ou esthétiques de ces écrivains pour les associer à la terminologie « rock » que l'on recoupe parfois avec la problématique du dandysme[7]. Et même si ces deux figures ont pu être des influences majeures effectives pour nombre de musiciens et d'écrivains (Bob Dylan, Jim Morrison, Patti Smith ou Mark E. Smith par exemple), cette catégorisation

---

[1] Voir *infra*, « A contre-courant : une littérature anti-rock »

[2] Voir Jean-François Chassay, « *She Loves You*, de la musique (avant toute chose ?) dans *L'hiver de force* », *Voix et Images*, vol. 30, n° 3, (90) 2005, p. 135-144 ou encore Maarten Steenmeijer, "Other Lives: rock, memory and oblivion in post-Franco fiction", *Popular Music* 24. 2, 2005, p. 245-256.

[3] Aude Locatelli fait le même constat à propos de son étude *Jazz belles-lettres* : « Comme les rapports de la littérature et du jazz avaient fait l'objet de plusieurs numéros spéciaux de revues mais n'avaient donné lieu jusqu'à présent, en France, qu'à une seule étude de synthèse, portant exclusivement sur le domaine américain, j'ai pour ma part entrepris une étude comparatiste qui porte sur un ensemble d'œuvres des littératures française et étrangères, faisant référence aux différentes époques de l'histoire du jazz. » , (Aude Locatelli, "Littérature et jazz", *Littérature et musique*, URL : http://www.fabula.org/colloques/document1285.php)

[4] Si cette distinction est en effet pertinente dans le cadre de notre étude, elle omet cependant le champ de la critique d'art issu du XVIIIe siècle et qui s'est développée depuis Diderot.

[5] « On n'écrit pas « sur » le rock. Mais on écrit rock. Sans même le faire exprès. Parce que c'est ainsi. Parce que, simplement, le rock est comme un prisme. On voit les choses à travers. […] Il y a donc une littérature rock. Comme il y eut une littérature Beat. C'est d'ailleurs peu de dire que l'une est fille de l'autre », (Patrick Eudeline, « quatrième de couverture » *in* Denis Roulleau, *Dictionnaire raisonné de la littérature rock*, Paris, Editions Scali, 2008). Voir également un dossier du *Magazine littéraire* sur « les écrivains rock » qui fait le point sur ces différentes figures (écrivains, artistes, critiques). Présenté par Robert Louit, il relie ces différents textes issus du rock, participant d'un mouvement général de redécouverte et de relecture critique de cette littérature se déployant dans les années deux-mille. Voir « Les écrivains rock », *Le Magazine littéraire*, n° 404, décembre 2001.

[6] Voir par exemple sur le cas Rimbaud, David Homel, « Rock *vs* littérature », *Le Journal des alternatives*, volume 13, 28 septembre 2006, http://journal.alternatives.ca/spip.php?article2680.

[7] Voir *supra*, « Troisième partie, la question de la posture et de l'authenticité » et Perry Meisel, *The Cowboy and the dandy*, *op.cit.*

tient d'une réappropriation quelque peu arbitraire, complexifiée par les différents amalgames qui sont faits autour du terme « rock ». La « littérature rock » se déplace ainsi bien souvent vers un cercle d'œuvres qui seraient marquées par « l'esprit » plus que par la musique rock, faisant d'elle une expression générique et indéfinissable au-delà d'une certaine idée de rébellion et de subversion.

Une autre aporie tient dans l'affiliation anachronique de la *beat generation* au rock, quand bien même elle est fascinée par son ancêtre le be-bop. Malgré tout, elle est un mouvement influent pour un grand nombre d'écrivains et de musiciens, au vu de ses partis pris thématiques et esthétiques, faisant d'elle un double précurseur musical et littéraire[1]. Face à ces ambiguïtés, la presse a donc été pendant longtemps la seule à esquisser des analogies entre rock et écriture littéraire voire à fantasmer ces influences[2].

En outre, au sein de la critique journalistique, deux types de *medium* tendent à s'opposer : la presse littéraire qui interroge le texte selon des critères traditionnels et les critiques rock qui traitent et sélectionnent des textes selon leur appartenance à l'« esprit rock », faisant dès lors émerger différents objets littéraires et différents critères d'analyse. Une dichotomie divise donc l'objet même de la critique journalistique, posant en un sens la question de la légitimité de ces figures critiques, entre la sphère musicale et la sphère littéraire, oscillant entre chroniqueurs littéraires, spécialistes musicaux, essayistes ou biographes.

Il existe néanmoins de nouvelles perspectives dans le champ des sciences humaines, réduisant le fossé entre les critiques journalistique et académique. Cette appréhension du rock est notamment très fortement perceptible dans le domaine sociologique[3]. De plus, une spécialisation des outils critiques tant journalistique qu'universitaire tend finalement à apparaître. Par l'intermédiaire de sites divers dédiés au rock mais aussi à sa littérature[4], d'une multiplicité de webzines, fanzines et autres, qui inondent la toile en proposant des critiques personnelles ou collectives, se manifestent de nouveaux vecteurs de diffusions. Différentes

[1] En outre, la disjonction entre Kerouac et le mouvement culturel *beatnik* qu'il a engendré, entre sa réception littéraire et sociale et entre les idées de la « génération spontanée » et son héritage, relativisent et nuancent cette posture de précurseurs.

[2] Voir à nouveau Patrick Eudeline, « Préface » *in* Denis Roulleau, *Dictionnaire de la littérature rock*, *op.cit.*, p. 11-12.

[3] Le premier ouvrage s'intéressant véritablement au rock en tant que phénomène sociologique est celui d'Antoine Hennion et Patrick Mignon (cf. *Rock : de l'histoire au mythe,* Paris, Editions Anthropos, Collection Vibrations, 1991) ouvrant la voie à de multiples productions plus récentes, à l'instar des travaux de Fabien Hein, Gérôme Guibert ou Damien Tassin.

[4] Voir, outre les grands magazines spécialisés, des sites aussi différents que gonzaï, pitchfork ou popnews. Voir également l'article de Vincent Jolit, « Une petite idée du rock dans la littérature » sur le site Rhinocéros, [en ligne], consulté le 21/08/2012, http://rhinoceros.eu/2010/01/une-petite-idee-du-rock-dans-la-litterature.

manifestations francophones font également état d'un intérêt croissant et récemment décuplé pour cette influence réciproque. La terminologie « rock et littérature » est ainsi employée directement comme titre du Festival International de Littérature en 2006[1], du Festival littéraire de Deauville en 2009 et enfin d'une exposition à Nantes au printemps 2012. La proximité temporelle et la perspective analogue de réflexion, illustrent l'actualité de ce questionnement. De la même façon, différents festivals musicaux tendent à décloisonner leurs approches du rock en l'ouvrant à d'autres sphères artistiques[2].

Surtout, de nouvelles maisons d'éditions (Editions Mélanie Sétéun, Le Mot et le Reste, Autour du livre, Camion Blanc) créent des collections exclusivement réservées aux musiques électriques. Parmi ces lignes éditoriales, les éditions Mélanie Sétéun tiennent une place importante dans leur désir de légitimer l'étude des musiques populaires[3]. Outre la parution d'ouvrages universitaires, elles publient également deux revues : *Volume !* et *Minimum rock'n'roll.* Si ce dernier est une « revue annuelle chic, choc et charme sur le rock »[4], *Volume* est une revue universitaire qui se définit comme « espace autonome [offert] aux chercheurs souhaitant développer des recherches spécifiques consacrées à l'étude

[1] « […] le FIL s'est également attaqué à une question qui restera sans réponse : quelle est la relation entre le rock et la littérature ? […] Qu'est-ce qui rend un texte littéraire « rock », demandait Vézina. Faut-il porter un blouson de cuir et des bottes ? Autrement dit, ne s'agit-il que d'une attitude ? Existe-t-il des thèmes « rock », du genre sex & drugs & rock 'n' roll, pour citer la chanson d'Ian Dury ? », (David Homel, « Rock *vs* littérature », art.cit.). Par analogie, on peut également citer le festival cinématographique « Est-ce ainsi que les hommes vivent ? », qui « [p]our sa 8e édition, […] se lance sur la voie clashienne du combat rock. Se retrouve notamment mobilisé l'habituel quarteron de classiques du genre (*Gimme Shelter*, *Easy Rider*, *Rude Boy*, *One+One*…), invariablement envoyé dès qu'il s'agit d'identifier ce qu'a pu-et peut encore-être un cinéma rock. », (Jérôme Provençal, *Les cahiers du cinéma,* « La vie en rock », février 2008, n°631, p. 58-59.) Voir dans un autre ordre d'idée les semaines marseillaises de « pop philosophie ».

[2] Voir par exemple en France, les Transmusicales, les Eurockéennes ou encore Art Rock.

[3] « […] Si ces musiques sont dans toutes les oreilles et leurs airs sur toutes les lèvres, rares sont les initiatives qui tentent de les repositionner dans leur contexte social, historique, culturel, économique et esthétique. Il importe tout d'abord de rompre avec les discours visant à désigner ces musiques comme mineures. En s'exerçant, cette logique de déqualification conduit à dénigrer les qualités effectives de ces musiques. Il en résulte une occultation de leur efficacité réelle contribuant à diffuser un certain nombre de représentations sociales aussi stéréotypées qu'erronées. […] Le croisement de ces études devrait permettre de produire des instruments de mesure de la qualité artistique nettement plus opérants, car plus étroitement en phase avec la réalité. », (Voir le dossier de presse du « Copyright Volume Tour », http://www.crilcq.org/activites/contribution/pressbookGBHQc.pdf, page consultée le 10/09/2012.)

[4] « *Minimum Rock'n'roll* est une revue annuelle chic, choc et charme sur le rock. Son premier numéro, «Rouflaquettes, poils de torse et cheveux à chouchous », est consacrée au poil sous toutes ses coutures, tant qu'il est proche – au moins d'un cheveu – de la musique. A dire vrai, le choix de ce thème séminal n'est pas exactement un hasard, le rock étant à la culture ce que la patte drue et légèrement frisottante est à un brushing impeccable : plus qu'un parent pauvre, un loser. Se dégageant de la contrainte d'actualité qui fait que nos journaux français portent des semelles de plomb, fiers de présenter les textes et dessins de toute une poignée d'allumés du rock à l'imagination sans bornes, *Minimum Rock'n'roll* se donne pour mission de présenter la face cachée du rock et de répondre aux questions existentielles des véritables fanatiques de musique. », (*Minimum Rock'n'roll*, « Rouflaquettes, poils de torse et cheveux à chouchous », n°1, 2004, Editions Mélanie Séteun)

pluridisciplinaire des musiques populaires»[1]. Les éditions Autour du livre ont façonné quatre collections dédiées au rock (*les Cahiers du rock*[2], les « récits rock », les « documents rock » et les « images du rock »), se tournant à la fois vers son analyse critique, son histoire ou sa mise en fiction. De fait, avec ces collections critiques spécialisées, on glisse d'analyses ponctuelles à une démarche collective de réflexion concertée et structurée autour d'outils, à la fois de recherche (revues, conférences) et de diffusion (collections, structure éditoriale). Dans le sillage de cette volonté de légitimation, on peut également mentionner la création de départements universitaires des musiques populaires à Liverpool, Manchester ou Berlin[3], mais également l'entrée du rock dans les musées (« performances rock », conférences sur l'histoire musicale, ou expositions en tout genre)[4].

Ces nouvelles perspectives ont en un sens ouvert la voie à des travaux s'intéressant aux résonances entre rock et littérature, comme en témoigne un appel à contributions publié sur le site *Fabula* qui met en évidence la pertinence de ces échanges symboliques et insiste sur l'existence d'un corpus de textes légitimant ces interrogations[5]. Diverses publications viennent également confirmer ce regain d'intérêt pour ce questionnement inter-artistique tel que *Le rock et la plume* (2000) de Gilles Verlant et le *Dictionnaire raisonné de la littérature rock* (2008) de Denis Roulleau, le premier retraçant les premiers pas de la presse rock en France, le second proposant un inventaire des principaux acteurs de la « littérature rock »[6]. Dans une autre perspective, *The Cowboy and the Dandy* de Perry Meisel (1999), *Les mots*

[1] « Les Editions Mélanie Sétéun et Volume ! », [en ligne] http://volume.revues.org/1636, page consultée le 10/08/2012.

[2] Né en 2006, *Les Cahiers du rock* sont une collection dédiée à la culture rock et qui, si elle ne cible pas directement le domaine littéraire, témoigne de cette réappropriation du rock dans la création de nouvelles structures critiques spécialisées. Voir, par exemple, Fabien Hein, *Rock & Religion. Dieu(x) et la musique du Diable*, Boulogne-Billancourt, Autour du Livre, « Les cahiers du rock », 2006. Voir également les nombreuses publications autour du rock des Editions Allia fondées par Gérard Bérréby en 1982.

[3] A propos de ces processus de légitimation académique, voir Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning, Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers*, New-York, Peter Lang, 2005, p. 326-327.

[4] Si cette « muséification » a commencé dès les années soixante-dix, elle tend à se démultiplier depuis une dizaine d'années. Voir les récentes expositions Hendrix, Pink Floyd, Lennon et Dylan à la Cité de la Musique à Paris (2002, 2003, 2006, 2011). Voir également les multiples performances et concerts de Rodolphe Burger au sein des musées et centres culturels.

[5] « L'étude des rapports entre littérature et musique au XXe siècle a privilégié les genres musicaux les plus "nobles" (la musique classique, l'opéra et, dans une moindre mesure, le jazz), délaissant à des degrés divers d'autres formes d'expression, comme la chanson, le rap et, surtout, le rock. La faute en revient à un *corpus* inexistant et/ou peu légitime, pensera-t-on. Pourtant, depuis les années 1970, plusieurs romanciers anglophones et francophones ont écrit sur cet enfant du blues, s'appropriant les mythes et représentations qui y sont attachés ; dans le même temps, de nombreux rockeurs ont fait référence à la culture lettrée dans leurs chansons. Les échanges symboliques entre ces deux pratiques apparaissent à quiconque veut bien les voir ; multiples et riches d'interrogations, ils demandent à être étudiés de manière spécifique. […] », (Pascal Brissette, « Du rock avant toute chose, littérature et musique rock », collectif à paraître dans la revue *@nalyses*, 4 sept 2007, page consultée le 29 octobre 2007, http://www.fabula.org/actualites/article19858.php)

[6] Si ces deux textes constituent une base bibliographique indéniable, ils n'interrogent pas davantage – et ne souhaitent pas interroger – leur objet.

distordus de Stéphane Malfettes (2000) ou encore l'ouvrage collectif *Rock Criticism from the Beginning* (2005) ont, de façon différente, interrogé cette interrelation en analysant respectivement le motif du *crossover* dans le romantisme, le blues et le rock'n'roll, le réemploi de textes littéraires dans les musiques actuelles ou encore la critique rock en tant que champ culturel[1]. Enfin, il me faut souligner la récente thèse soutenue par Maud Berthomier « De la musique et des mots. La critique rock à l'aune de la littérature (1966-1975) » qui articule la genèse de la critique rock à son axiologie du littéraire. Dans le sillage de ces récents travaux et au vu du nombre de productions littéraires (voire cinématographiques ou artistiques) influencées par le rock, sera ici proposée une analyse comparée et synthétique de ces interactions multiples. Aussi, j'envisagerai désormais les différentes appréhensions théoriques du rock dans un spectre pluri-disciplinaire.

UNE QUESTION DE DEFINITIONS : ROCK, CULTURE DE MASSE, CULTURE POPULAIRE, CONTRE-CULTURE ?

> Une épithète consubstantielle, un attribut physique comme être blonde, nerveux, hypocondriaque, debout. Rock rock rock. Le mot est gros comme un point et rond comme un caillou. […] Demandez le programme.
>
> Maylis de Kerangal, *Dans les rapides*

Lorsque Roger Pouivet, dans son ouvrage *Philosophie du rock*, fait état des réactions face à sa définition ontologique du rock, une multiplicité de définitions antagonistes à la sienne se déploie dans une longue énumération d'une dizaine de propos plus ou moins argumentés[2]. Cette longue énumération témoigne exemplairement de la diversité des représentations inhérentes au rock, qui d'ailleurs dépasse immédiatement le simple cadre musical. De fait, définir le rock s'avère être une tâche aussi complexe que de définir un objet tel que la littérature. Une des réponses les plus fréquemment données est d'ordre tautologique. « La littérature, c'est la littérature »[3], « le rock ou plutôt être rock, ça ne s'explique pas, ça se

[1] D'autres travaux viennent également interroger la dimension littéraire des *songwriters*. Voir par exemple la thèse de Christophe Lebold soutenue à l'Université de Strasbourg, *Ecritures, masques et voix : pour une poétique des chansons de Leonard Cohen et Bob Dylan*, 2005.

[2] Voir ces trois exemples : « le rock est une forme de la culture postmoderne : d'abord un style musical, et lié à lui tout un ensemble de pratiques culturelles et même un mode de vie. […] Le rock, c'est une énergie brute, une coupe de cheveux et un jean serré, c'est la musique du désir et du corps. […] Le rock, c'est : j'existe et merde à toi si tu ne comprends pas. », (Roger Pouivet, *Philosophie du rock, Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, PUF, 2010, p. 13-14.)

[3] Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 30.

ressent », *etc*. Face à cela, Roger Pouivet développe donc dans l'article « L'ontologie du rock »[1] puis dans *Philosophie du rock*[2] une perspective qui écarte[3] les approches *strictement* sociologique, historico-musicologique, politique ou encore axiologique. Aussi, son propos envisage une approche radicale fondée sur l'ontologie de l'œuvre d'art et ici sur une ontologie de l'œuvre rock comprise dans la perspective de l'art de masse[4] :

> Car je ne crois pas que le rock soit essentiellement un style musical, une façon de vivre, une forme de protestation sociale, une philosophie de la vie, un effet sur le bas-ventre, ni qu'il ait un rapport nécessaire avec les jeans. En revanche, essayez d'imaginer le rock sans l'enregistrement, sans la possibilité d'écouter des morceaux de musique sur un tourne-disque ou un magnétophone à cassette autrefois, et plus récemment sur un lecteur CD, un *ipod* ou par tout autre moyen informatique. Je veux montrer que le rock n'est pas simplement diffusé par ces instruments techniques, mais qu'il n'existe que sous la forme d'artefacts-enregistrements. Le rock, ce serait la musique devenue enregistrement dans le cadre des arts de masse.
> Pour préciser cette thèse : le rock serait avant tout une *nouveauté ontologique*. C'est l'irruption de quelque chose qui n'existait pas avant le milieu des années 1950 : une œuvre musicale d'un type différent, inédit. [5]

Si ce parti pris peut être critiqué de diverses façons[6], il contraste avec le florilège de réactions condensant l'éventail disciplinaire disposé à s'emparer de la terminologie « rock » : historico-musicologique, sociologique, esthétique, politique, philosophique ou encore éthique. D'un point de vue historique[7], le rock est une musique issue du croisement de différents courants musicaux et dont les premières productions sont datées des années 1954 et 1955. Selon son appréhension technique, le rock est défini comme une musique électrifiée dont la composition des groupes est historiquement organisée autour du tryptique guitare-basse-batterie. Cette structure est très fluctuante mais reste la base classique des groupes, tandis que la composition des morceaux s'organise *a minima* autour d'une mélodie simple, soutenue par

---

[1] Roger Pouivet, « L'ontologie du rock », *Rue Descartes*, « Philosophie des musiques électriques », n°60, mai 2008, Paris, PUF, p. 20-37.
[2] Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, *op.cit*.
[3] *Ibid*., p. 14-15.
[4] Cf. Roger Pouivet, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2003 et *L'ontologie de l'œuvre d'art – Une introduction*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1992.
[5] Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, *op.cit.*, p. 15.
[6] « En effet, la définition que donne Pouivet de l'« œuvre musicale rock » […] s'applique tout aussi bien à d'autres genres musicaux que le rock […] ou alors le mot rock doit être pris dans une acception si large qu'il faudra définir rétrospectivement toute musique enregistrée comme étant du rock, ce qui est évidemment absurde. », (Jean-Marc Mandosio, « Rock, etc., Notes pour une non-définition de la culture », *L'autre côté,* « Culture de masse : l'illusion du choix », n°2, juin 2011, p. 73.)
[7] Cette conception historico-musicologique, dont on aurait pu penser qu'elle pouvait tenir d'une certaine neutralité axiologique, est parfois remise en cause : « […] le discours de l'historicité du rock, fait notamment de références constantes à ses emprunts à la musique noire américaine, est un discours qui manque son objet et finalement un discours de dénigrement et de dévaluation, un discours anti-Rock. », (Paul Mathias, Pierre Todorov, « Back To No Future », *Rue Descartes*, « Philosophie des musiques électriques », *op.cit*., p. 40.) Voir également, Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, *op.cit*., p. 176-184.

la structure rythmique (basse, batterie et temps forts marqués par la guitare d'accompagnement).

Dans les deux cas, nous avons donné des définitions minimales du rock tant son éventail recouvre des réalités bien différentes. C'est en ce sens qu'il faut d'emblée noter son caractère englobant qui recouvre une multiplicité de courants musicaux qui sont propres à son histoire (rock'n'roll, rockabilly, pop, progressive rock, folk rock, garage, hard rock, heavy metal, metal, punk, post-punk, new wave, ska, cold wave, grunge, britpop, lofi pour ne citer qu'eux et sans prolonger la liste de leurs divers croisements et hybridations). Mais le terme est parfois employé de manière extensive comme synonyme de musiques actuelles ou populaires, capables de décrire tout un ensemble de genres, de la pop à la disco, du metal au funk, du reggae à la house, de la soul aux musiques électroniques[1]. C'est à cet égard que Jean-Luc Nancy dans « La Scène Mondiale du rock » énonce l'idée selon laquelle « tout le monde sait de quoi on parle quand on dit rock, même si personne à l'instant n'est capable de vraiment faire la différence entre ce qui va se revendiquer comme proprement rock et ce qui sera tout à fait autre chose »[2]. Dès lors, le rock tend à devenir un étendard, une bannière derrière laquelle une grande partie des musiques actuelles peut se ranger. Outre cet aspect « flottant »[3] dans l'emploi historico-musicologique, le rock interroge également quant à son ancrage géographique. Toujours dans « La Scène mondiale du rock », Jean-Luc Nancy s'interroge sur sa dimension mondiale, sur la rapidité de son expansion[4] mais également sur ses caractères flottant et diffus.

---

[1] De fait, ses travaux ont déployé d'importantes études depuis *The Sociology of Rock* (1978), *Sound Effects* (1981), *Music for Pleasure* (1988), *Performing Rites* (1996) ou le recueil *Taking Popular Seriously* (2007) qui réédite une grande partie de ses essais. Il a également édité ou co-édité de nombreux recueils théoriques qui mettent en perspective le discours critique des musiques populaires, à commencer par *On Record : Rock, Pop and the Written Word* (1990) ou encore *Popular Music: Critical Concepts in Media & Cultural Studies* (2004). On ne pourrait ici revenir précisément sur les multiples ramifications et courants musicaux qui prennent part à cette histoire. Voir, parmi les multiples histoires du rock, Charlie Gillett, *The Sound of the City, The Rise of Rock and Roll*, New-York, Pantheon Books, 1983 et Michka Assayas (dir.), *Dictionnaire du rock*, Paris, Robert Laffont, 2002. Dans une autre perspective, il faut noter, dans le champ français, les travaux de l'historien Bertrand Lemonnier. Appartenant au courant de l'histoire culturelle fondée par Jean-François Sirinelli et Jean-Pierre Riou, il a notamment publié « La guitare : pop, rock et protest songs » *in* Ph.Artières, M.Zancarini-Fournel, *68, une histoire collective (1962-1981)*, Paris, La Découverte, 2008 ; *L'Angleterre des Beatles, Une histoire culturelle des années soixante*, Paris, Editions Kimé, 1995 ou encore *La Révolution Pop dans l'Angleterre des années 60 ,* Paris, Editions de la Table Ronde, 253 pages et 30 illustrations in texte, 1986.

[2] Voir Jean-Luc Nancy, « La scène mondiale du rock », *Rue Descartes*, « Philosophie des musiques électriques », *op.cit.*, p. 77.

[3] *Ibid*.

[4] « Par ailleurs, ce sur quoi je m'appuie pour utiliser le mot rock en ce sens très large représente un phénomène mondial tel qu'on n'en a jamais vu de pareille extension : je crois sincèrement qu'aucun phénomène musical n'a engagé de processus comparable depuis le romantisme, qui, lui n'a pas été mondial, mais circonscrit à l'Europe. » (*Ibid.*)

Il existe également une sociologie du rock, sous-discipline de la sociologie ouverte depuis les multiples travaux de Simon Frith. Mêlant journalisme et études académiques[1], le parcours de Frith est autant celui d'un universitaire que d'un critique rock[2]. Ce prisme sociologique est rapidement entré en collusion avec une posture philosophique, notamment soutenue par les travaux de Theodore Gracyk. Ouvert avec *Rythm and Noise* (1996) et poursuivi avec *Listening to Popular Music* (2007), le propos de Gracyk s'est concentré sur une analyse philosophique des musiques populaires, démontrant par exemple que les catégories déployées par la philosophie analytique n'étaient plus valides lorsqu'on tentait de les appliquer aux musiques populaires. Il s'est ainsi engagé un dialogue interposé entre Simon Frith et Theodore Gracyk, dialogue dont Frith se fait l'écho dans « Retour sur l'esthétique de la musique pop »[3].

La sociologie du rock est née en France avec la parution de l'ouvrage *Rock : de l'histoire au mythe* (1991) dirigé par Patrick Mignon et Antoine Hennion. Sous l'impulsion de ce dernier, le rock est devenu un véritable objet d'étude prenant intégralement part à la « théorie de la médiation » présentée dans *La Passion Musicale*[4] (1993). Ainsi dans *Rock : de l'histoire au mythe*, lorsque Patrick Mignon tente de définir l'objet du livre, il insiste sur la volonté de faire *a priori* du rock « […] [l']esprit du temps – comme universalisation à la fois de la marchandisation et de l'individualisme ; le […] produit préfabriqué des industries de la culture, et en même temps, [la] manifestation authentique des peuples (les jeunes, les noirs) ;

[1] Voir Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning*, *op.cit.*, p. 255-256.

[2] L'intérêt de ces multiples parutions est qu'elles permettent d'envisager les travaux de Frith au travers de leurs évolutions théoriques. En effet, à partir d'une perspective néo-marxiste et adornienne des musiques populaires, Simon Frith s'est lancé dans une légitimation de la musique populaire. Il se rapproche ensuite, au travers de méthodologies bien différentes, des perspectives de Richard Shusterman dans *Pragmatist Aesthetics* : « Mon point de départ dans *Performing Rites* consistait en une défense de la musique populaire contre l'accusation qui lui est faite de ne présenter aucune valeur esthétique. Cette opinion est encore largement répandue, notamment parmi les instrumentistes classiques. L'idée générale n'est pas que la musique contemporaine n'a aucune valeur mais qu'en fait sa valeur n'a rien à voir avec l'esthétique. », (Simon Frith, « Retour sur l'esthétique de la musique *pop* », *Rue Descartes*, « Philosophie des musiques électriques », *op.cit.*, p. 63.)

[3] « […] une forte objection […] m'a été présentée avec une clarté admirable par Theodore Gracyk dans son ouvrage *Listening to Popular Music*. Il y soutient qu'en essayant de sauver la musique populaire de la condescendance des esthètes, je finis par créer une équivalence entre l'esthétique et le discursif dans les arts, ce qui par défaut, suppose que l'écoute de la musique populaire est du même ordre que l'écoute de la musique savante. […] On peut dire que ce qui est en jeu ici est une critique philosophique (Gracyk) d'un argument sociologique (Frith). Mes recherches académiques ayant toujours porté sur la manière dont "les gens" pensent effectivement à, et écrivent réellement sur la musique populaire – et non sur la façon dont on devrait le faire – je trouve l'analyse de Gracyk éclairante quand il met au jour les présupposés esthétiques latents dans le discours de la plupart des critiques rock. », (*Ibid.*, p. 67.)

[4] Revenant sur les controverses historiques de la sociologie de l'art depuis Durkheim, il déploie dans cet essai un propos qui rompt les schémas dichotomiques plaçant le curseur analytique soit sur l'œuvre d'art et ses propriétés intrinsèques soit sur la réception de cette œuvre et son appréciation critique. Voir Antoine Hennion, *La Passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.

le rock, ou le conflit des générations »[1]. Dès lors, il insiste sur la nécessité de déconstruire la vision du rock comme une entité unique et uniforme mais de la voir comme une réalisation construite par une activité collective[2].

Différents courants de la philosophie contemporaine se sont également emparés du phénomène rock. Depuis les études de Peter Wicke et surtout de Theodore Gracyk – avec respectivement *Rock Music : Culture, Aesthetics and Sociology* (1987) et *Rhythm and Noise, An Aesthetics of Rock* (1996) – s'est développée une véritable esthétique du rock. Dans la lignée de Gracyk, Roger Pouivet a donc proposé une ontologie du rock. Mais si ce versant essentialiste constitue une des appréhensions philosophiques du rock, on trouvera dans *Philosophie des musiques électriques* (2008) un large panorama des constructions théoriques qui plaident pour faire du rock un phénomène véritablement philosophique[3] : Jean-Luc Nancy en insistant sur le rapport éthique du rock, Paul Mathias et Pierre Todorov en appuyant sur son événementialité.

Le courant de la philosophie pragmatiste s'est également saisi des musiques populaires, notamment au travers des travaux de Richard Shusterman. Ceux-ci interrogent les fondements de nos catégories analytiques et voient dans les productions de « l'art populaire », un objet particulièrement riche et fécond pour le pragmatisme philosophique. Enfin, de manière ponctuelle, les sciences politiques ont également investi le phénomène rock même si Erik Neveu précise qu'« [i]l faut au spécialiste de sciences politiques une bonne dose de naïveté ou de témérité pour parler du rock »[4].

Dès lors, à l'aune de cet éventail disciplinaire (historico-musicologique, sociologique, philosophique, ontologique…), on redira qu'il n'existe pas à proprement parler d'approche littéraire du rock. C'est évidemment celle-ci qu'on tentera de mettre en avant. Mais surtout, deux remarques majeures s'imposent. D'une part, une constante tend à se démarquer au-delà des divergences inhérentes à chaque champ d'analyse dans la volonté de se

[1] Patrick Mignon, *Rock : de l'histoire au mythe*, Paris, Editions Anthropos, Collection Vibrations, 1991, p. 3-4.
[2] « Il s'agit de passer d'une logique du face à face à une analyse de l'action et de la représentation collectives. Le rock n'existe qu'à travers l'ensemble des acteurs et des relations nécessaires à son existence. […] Le rock n'est plus seulement intéressant pour son homogénéité, sa continuité historique, sa spécificité. A l'idée du rock comme réalisation d'une essence, se substitue l'idée du rock comme compromis, succession de définitions sociales qui varient avec les stratégies et la composition des acteurs. », (*Ibid*., p. 4.) Pour la poursuite de cette sociologie du rock, voir notamment Fabien Hein, *Le Monde du rock : ethnographie du réel*, Angers, Editions Mélanie Séteun, 2006 ou Gérôme Guibert, *La Production de la culture, Le cas des musiques amplifiées en France, Genèses, structurations, industries, alternatives*, Paris, Irma/Séteun, 2006.
[3] « […] le rock, en vérité, n'a pas cessé depuis longtemps, sinon tout à fait depuis ses débuts, de constituer un phénomène philosophique au sens très large et courant du mot, c'est-à-dire une forme de pensée, de représentation du monde, des valeurs, voire du sens. », (Jean-Luc Nancy, « La Scène mondiale du rock », art.cit., p. 76.)
[4] Erik Neveu, « Won't get fooled again » *in* Antoine Hennion, Patrick Mignon (dir.), *Rock : de l'histoire au mythe*, *op.cit.*, p. 41.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

défaire d'antagonismes analytiques trop tranchés : l'essentialisation du rock et sa construction collective (Mignon), l'objet et sa réception (Hennion), l'œuvre d'art et sa critique, les musiques populaires et les musiques sérieuses (Gracyk et Shusterman). De manière différente, la plupart de ces travaux critiques construisent donc leur appréhension du rock à partir de la redéfinition de présupposés théoriques qui lui préexistent. Et c'est en cela que le rock et la « culture rock » se présentent bien souvent comme les derniers éléments traités dans des ouvrages analytiques[1].

D'autre part, il est également patent, qu'à sa simple mention, le rock déborde immédiatement de son origine musicale pour prendre un tour politique, éthique, esthétique ou empirique. Une aporie se constitue donc autour de cette faculté que possède chaque discipline à proposer sa définition du rock'n'roll[2]. Mais une représentation diffuse vient complexifier un peu plus cette définition pluridisciplinaire : il s'agit de la perception du rock aussi bien comme anti-académique et anti-normatif que comme un phénomène performatif et auto-explicatif.

Cette considération que le rock n'est non seulement pas circonscrit à la sphère musicale[3], mais qu'il est un « esprit » qui peut contaminer l'ensemble des productions artistiques, est quasiment un lieu commun des textes critiques et fictionnels qui l'envisagent. Cette perception procède de la volonté de ne pas réduire le rock à sa dimension artistique, mais bien de l'envisager dans toute sa dimension éthique. Cette construction de soi à travers la manifestation d'un ethos illustre parfaitement cette idée d'une spontanéité, voire d'une inconscience qui peut également prendre la forme de l'écriture[4]. Ainsi, Jean-Luc Nancy

---

[1] Si cette situation est certainement conséquente à des constructions chronologiques, elle tient aussi au fait que ce questionnement, par son aspect insaisissable, problématise une fois encore les objets à l'orée de leur achèvement. Voir par exemple *L'unité de la musique* où le rock se déploie comme un élément problématique au moment de tirer les conclusions de cette immense entreprise encyclopédique (Jean-Jacques Nattiez, « Unité de la musicologie, unité de la musique », art.cit., p. 1197.) Voir également, *Dans le château de Barbe-Bleue* où l'ultime section « Demain » cherche à dépasser « les attitudes propres au monde du rock et du pop [qui] composent une véritable *lingua franca* un "dialecte universitaire" de la jeunesse », (George Steiner, *Dans le château de Barbe-Bleue, Notes pour la redéfinition de la culture* (traduit de l'américain par Lucienne Lotringer) (*In Bluebeard' Castle, Some Notes towards the Redefinition of Culture*), Paris, Gallimard, 1995 [1971], p. 133.)

[2] Voir *supra*, « Première partie : histoire comparée » et la question de la naissance du rock'n'roll.

[3] « S'il y a effectivement un sens à parler d'un *événement* rock, c'est à condition de postuler que le Rock « est » quelque chose que ses propres formes musicales ne sont pas susceptibles d'exprimer, quand bien même de telles formes seraient les modes d'existence principaux de sa phénoménalité. », (Paul Mathias, Pierre Todorov, « Back To No Future », art.cit., p. 41.).

[4] « Le rock, tel que l'entend Bangs, n'est donc pas un objet esthétique parmi d'autres. Ce qui constitue sa spécificité tient au fait qu'il est un mode de vie, Foucault aurait dit un « art de vivre ». En d'autres termes, il ne caractérise pas génériquement des productions esthétiques qui l'exemplifieraient, mais il est une attitude qui dit la production de soi comme œuvre à travers un mode de vie spécifique. Ce mode de vie se manifeste notamment chez Bangs dans son écriture, qui n'est pas le métadiscours qu'un chercheur produit à propos d'un phénomène qu'il objective en le construisant – La Fête « ne réclame pas de chercheurs sur le terrain » – mais une forme de

prolonge lui aussi cette idée, faisant du rock « un devenir-sujet, non pas de la subjectivité comme expérience ou comme ressenti, encore moins d'un subjectivisme ; mais cette musique, ce phénomène de mœurs tout entier se comporte comme un sujet, comme le façonnement ou la construction d'un sujet qui se pose comme tel, maintenant, au présent, et qui s'entend et se fait entendre. »[1]. Ce parti pris tend d'ailleurs à se diffuser largement dans la sphère littéraire[2], reconduisant l'instabilité de terminologies et passant outre la « difficulté peut-être insurmontable » qu'il y aurait « non à écrire sur la musique […] mais à écrire la musique »[3].

Cette instabilité terminologique est également à l'œuvre pour les qualificatifs entourant les sphères de la culture auxquelles appartiendrait le rock : culture de masse, culture populaire, contre-culture, inculture[4] ou non-définition de la culture[5]. Sans démultiplier les exemples, nous verrons ici au travers de deux remarques aux origines diverses mais aux conclusions similaires, comment se manifeste pour les écrivains, comme pour les critiques, cette indétermination du « populaire ». La première est issue d'une discussion avec Alban Lefranc, alors qu'il lui était demandé comment il arrivait à concilier les références aux cultures sérieuses et populaires dans ses écrits et si cela lui posait des problèmes ou indiquait un geste délibéré. Il répondit effectuer ce glissement assez facilement et avoir beaucoup de difficultés à se représenter et à définir ce que l'on nommait la ou les cultures populaires[6].

Cette réflexion fait écho à de nombreux travaux, au premier plan desquels les écrits de Simon Frith[7] et Richard Middleton. Ce dernier, dans un article s'intitulant « Locating the

---

discours spécifique produit par et manifestant un ethos déterminé. », (Anthony Manicki, « Lester Bangs, critique rock », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 13, « Où en est la critique », décembre 2007, p. 175-176.)

[1] Jean-Luc Nancy, « La scène mondiale du rock », art.cit., p. 81.

[2] « Critique ? Journaliste ? Quels vilains mots. Ecrire sur le rock n'a rien à voir avec cela. Et cela, je le sais depuis toujours… […] Ecrire sur le rock. Ecrire le rock. Les deux mots sont dits. C'est une expérience issue de l'intime, qui tient du roman, de la poésie. Après tout, Villon, Rimbaud ou Kerouac, Baudelaire. Tous, petits ou grands, ne faisaient que raconter leur vie. Subjectivement. […] On n'écrit pas sur le rock vu de l'extérieur. En critique chafouin ou en journaliste. C'est impossible. », (Patrick Eudeline, « Préface », art.cit., p. 11-12.)

[3] Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman, Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, P.I.E, p. 12.

[4] Voir la revue *Inculte* des Editions Naïve.

[5] Voir Jean-Marc Mandosio, « Rock, etc., Notes pour une non-définition de la culture », art.cit., p. 69-74.

[6] « J'ai l'impression que ce brassage se fait assez facilement. D'ailleurs, il n'est vraiment pas évident de dire ce qu'est une culture populaire […] », (Aurélien Bécue, Entretien avec Alban Lefranc : « Autour de *Vous n'étiez pas là*, vie imaginaire de Nico », Revue *Ad Hoc*, n°1, « Le Spectaculaire », publié le 02/07/2012 [en ligne], URL : http://www.cellam.fr/?p=3176)

[7] "There is no difference between high and low culture, and see how, nevertheless, such a difference has become a social fact (the result of specific historical and social and institutional practices).", (Simon Frith, *Performing Rites, On the Value of Popular Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, p. 19.) Theodore Gracyk donne du crédit à cette citation dans *Listening to Popular Music* : "I have already endorsed this assumption. The distinction between high and low is a social construction that obscures our common human practice of aesthetically assessing cultural and natural objects and environments.", (Theodore Gracyk, *Listening to popular music. Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin*, The University of Michigan Press, 2007, p. 74.)

People » fait du « peuple » un terme « qui recouvre tout d'abord un espace discursif dont le contenu est mouvant et sujet à débat ». Il poursuit :

> Le terme de « peuple » sert à définir un archétype résidant dans un espace social imaginaire (ce qui ne veut pas dire qu'il n'existe pas d'espace social réel avec lequel il soit en relation). La configuration de cet espace varie historiquement et en fonction des présupposés idéologiques, et de ce fait, les caractéristiques du « peuple » fluctuent également – en tant que corps social, acteur politique ou expression culturelle, ce qui n'est pas non plus sans conséquence pour l'interprétation de ses manifestations musicales. On peut supposer que la plupart des désaccords liés à la définition – par exemple, du « populaire » vu comme un succès social/commercial, comme une représentation politique des traditions ou des luttes, ou comme figuration transformative d'un Imaginaire, proviennent de la confusion de ces registres. [1]

Devant cette mouvance de la terminologie du populaire, il apparaît complexe d'en envisager *a priori* une définition appropriée. Voguant entre des espaces sociaux réels et des lieux imaginaires, le populaire est un concept flou et même paradoxal, parfois rapproché de la culture de masse (ce qui plaît au grand nombre), parfois de la culture traditionnelle (ce qui est ancré dans les habitudes locales) ou même de la subculture[2].

Dès lors, il ne s'agit pas de trancher pour l'une ou l'autre de ces terminologies mais de voir quels usages et quels emplois peuvent en faire les textes. Aussi, à l'instar d'un numéro de la revue *Rue Descartes*, il est possible de choisir le terme moins problématique de « musiques électriques », qui induit une puissance et une résonance mais qui n'engage pas immédiatement un questionnement axiologique. Enfin, devant cette pluridisciplinarité du rock et malgré ce renouveau des publications universitaires et la résurgence récurrente de cette interrogation rock/littérature, les approches littéraires de cette question restent peu importantes. Et parallèlement à cet impensé critique s'est déployée une littérature mélomane anti-rock dont la charge à l'égard du rock est au moins aussi violente que les distorsions des guitares qu'elle cherche à étouffer.

[1] Richard Middleton, « Du concept de peuple dans les musiques populaires » (« Locating the People », *The cultural study of music: a critical introduction*, New-York, Routledge), *Revue Descartes*, « Philosophie des musiques électriques », *op.cit*., p. 10-11.
[2] Nous emploierons la terminologie anglaise francisée en référence à l'ouvrage éponyme de Dick Hebdige.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

A CONTRE-COURANT : UNE LITTERATURE ANTI-ROCK ?

> Une musique rock se fit entendre, des guitares électriques, des paroles, et le garçon commença à se tortiller en mesure. Tamina le regardait avec répugnance : cet enfant se déhanchait avec des mouvements coquets d'adultes qu'elle trouvait obscènes. Elle baissa les yeux pour ne pas le voir. A ce moment, le garçon mit le son plus fort et commença à chantonner. Au bout d'un instant, quand Tamina releva les yeux sur lui, il lui demanda :
> « Pourquoi tu ne chantes pas ? Je ne connais pas cette chanson.
> Comment ça, tu ne la connais pas ? C'est une chanson que tout le monde connaît. »
>
> Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*

Si l'époque actuelle se singularise comme une civilisation du bruit, une civilisation (trop) sonore, nombreux sont les penseurs contemporains qui stigmatisent ce tout-sonore – plus encore que ce tout-musical. Le rock est, en ce sens, le parangon manifeste de cette société bruyante, omniprésente et dominante. Cité en épigraphe, l'extrait du *Livre du rire et de l'oubli* de Milan Kundera condense parfaitement les différentes caractéristiques dont l'affublent de nombreux écrivains : obscénité, fiction de l'universalité, musique adolescente et écoute nécessairement trop bruyante. Seulement, ces préjugés sont l'apanage d'écrivains mélomanes « classiques », au sens où leur mélomanie est inclinée de manière exclusive vers la musique classique ou savante. Parmi eux, on pourrait citer notamment Milan Kundera, Pascal Quignard ou Richard Millet[1] et, sans déployer une analyse poussée de leur système de pensée musico-littéraire, on propose simplement de questionner leur posture anti-rock. Celle-ci s'articule en effet avec une association privilégiée et exclusive entre musique classique et littérature. Cette affinité prétendument élective induit dès lors la permanence d'une haute culture ou culture savante qui s'opposerait à la culture populaire. De fait, la littérature consacrée au rock – et bien souvent le consacrant – deviendrait selon ces préceptes une paralittérature, reconduisant *the Great Divide*[2] entre « haute » et « basse » culture.

Symbole de l'occupation américaine, « divertissement »[3] et « défoulement »[4], musique adolescentine de l'« idylle rock »[5] chez Kundera, et facteur dévoyant le « sentiment de la langue » chez Millet, le rock est pour ces écrivains français la bande-son manifeste de

[1] On en restera ici de manière restrictive à ces trois auteurs, mais d'autres pourraient être envisagés à l'instar d'Anthony Burgess. Voir sur cette question, Timothée Picard, « "Composing" a literary work on the ruins of the musical model: Burgess, Carpentier, Kundera », *Anthony Burgess : Music in Literature and Literature in Music*, Marc Jeannin (éd.), Cambridge Scholars Publishing, p. 143-158.
[2] Voir la reprise du terme de Huyssen *in* Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning*, *op.cit.*, p. 25.
[3] Pascal Quignard, *L'occupation américaine,* Paris, Seuil, 1994, p. 150.
[4] *Ibid*.
[5] Ce terme est utilisé pour désigner la sixième partie du *Livre du rire et de l'oubli*, moment où l'héroïne Tamina se retrouve prisonnière de l'île des enfants. Cf. Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1984, p. 241-272.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

l'invasion anglo-saxonne (Millet et Quignard) et de l'ère du « tout culturel »[1]. Ainsi, leurs écrits de fiction comme leurs essais témoignent d'une posture anti-rock qui apparaît plus en filigrane dans ces derniers. Elle se manifeste dans les récits[2] au travers de différents procédés : caractérisation des personnages, inclination logogène[3] de la narration ou objets symboliques construisant l'espace romanesque. Dans le texte de Kundera par exemple, le rock est la musique « éternelle » participant d'une sexualité libérée qui accompagne Tamina jusqu'à la mort : « L'histoire de la musique est mortelle, mais l'idiotie des guitares est éternelle. Aujourd'hui la musique est retournée à son état initial. C'est l'état d'après la dernière interrogation, l'état d'après l'histoire. »[4].

Le premier argument de cette posture « anti-rock » fait donc de celui-ci une musique hors de l'histoire, rompant avec toute visée historiciste et téléologique de l'évolution musicale. A ces préjugés sont souvent associées les idées de sauvagerie, d'affaiblissement de l'art et d'une musique primitive façonnant « une tribu des premiers âges »[5]. C'est également dans *L'occupation américaine*, l'objet de l'affrontement générationnel entre Patrick Carrion et son père, entre deux visions de la musique et de l'art :

> « Cette musique était un divertissement. Tu en feras autant que tu voudras pendant les grandes vacances. »
> « Je ne suis pas d'accord, mon père. La musique n'est en aucun cas un *divertissement*.
> Un *défoulement*, si tu préfères. Ce n'est même pas agréable. Ce n'est même pas joli. »
> Patrick haussa la voix :
> « Dieu merci ! » [6]

Défoulement, divertissement, jugement de valeur esthétique sont les catégories à propos desquelles s'opposent père et fils façonnant le deuxième argument de cette posture : le

---

[1] Voir Richard Millet, *Le sentiment de la langue*, Paris, La Table ronde, 1993, p. 267.
« La civilisation américaine entassait un si grand nombre de gadgets périmés que la déesse de ce monde lui paraissait commencer à ressembler […] à un grand entrepôt de carcasses de voitures et d'instruments dépareillés […] Les âmes étaient en effet devenues […] des pauvres collages d'apparences, de comics, de séquences de films, de pochettes de disques, de réclames. » (Pascal Quignard, *L'occupation américaine*, *op.cit.*, p. 120-121.)
[2] On évitera le terme « roman » au vu du statut complexe et ambigu de la généricité des écrits de Milan Kundera.
[3] Pour définir les différentes inclinations, on citera ici Timothée Picard, caractérisant le modèle des trois inclinations romanesques définies par Frédéric Sounac : « La première des trois types d'inclinations évoquées, qualifiée de « logogène », rend compte des œuvres dans lesquelles le propos et la fable peuvent évoquer la musique, mais sans que cela n'engage à proprement parler le style et la forme de l'œuvre. […] La deuxième inclination, « mélogène », répond à un désir de « musicaliser » la langue par le biais des assonances, des allitérations, du travail rythmique, des effets de répétition, etc. […] la troisième inclination, dite « méloforme », consiste à vouloir adapter à la littérature un procédé compositionnel propre à la musique : fugue et contrepoint, leitmotiv, thème et variation, série dodécaphonique, etc. », (Timothée Picard, « Musique et indicible dans l'imaginaire européen : proposition de synthèse », http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/ picard.html, page consultée le 22/10/2010.)
[4] Mila Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, *op.cit.*, p. 258.
[5] Pascal Quignard, *L'occupation américaine, op.cit.*, p. 52.
[6] *Ibid.*, p. 149-150.

rock n'appartient pas à la culture, il est un simple divertissement. Mais bien plus qu'un conflit de générations, conflit structurel du rock, ce dialogue souligne la façon dont des arguments identiques sont employés par les détracteurs comme par les amateurs du rock. En effet, ces idées d'exutoire et de refus de toute réduction esthétisante sont au cœur même des définitions originelles du rock et sont ici mises dans la bouche du père incrédule face à la fascination de son fils. Et cela témoigne de la façon dont la langue commune semble se déliter. En outre, la langue anglaise s'immisce dans le texte comme pour mieux signifier cette « occupation » non seulement culturelle mais également langagière. La question de la langue est d'ailleurs au centre des écrits de Richard Millet, pour qui « l'anglo-américain » est devenu le « modèle fantasmatique »[1] de toutes les langues et par-là même du français. Apparaît ainsi un troisième argument : le rock est un des vecteurs majeurs[2] de ce modèle impérialiste.

Ainsi, cette posture balaie de multiples facettes du rock. Elle met en cause sa fausse universalité, sa propension au défoulement et à la vulgarité, mais aussi la propagation d'une langue envahissante. On peut d'ores et déjà amorcer une réponse à ces arguments. En effet, faire du rock une musique hors de l'histoire, c'est passer outre l'histoire complexe de son évolution musicale qui s'est constituée et continue de se constituer dans une effervescence créative marquée par l'allégeance et l'antagonisme à des modèles préexistants[3]. Ainsi, le rock est constamment travaillé par cette dynamique historicisante. Et si le rock se proclame encore comme pur divertissement, c'est bien souvent dans une démarche bien consciente d'un refus de l'intellectualité ou plutôt du sérieux qui apparaît parfois paradoxalement mis à mal par son attrait pour l'art et la littérature[4]. Cependant, les préjugés de ces écrivains mélomanes se cristallisent avant tout autour d'un quatrième argument : celui d'un bruit qui se propage telle une onde dans la vie de leurs personnages, dans l'espace textuel ou, plus largement dans la société.

[1] Richard Millet, *Le sentiment de la langue*, *op.cit.*, p. 212.
[2] *Ibid.*, p. 279-286.
[3] Cf. « Deuxième partie : périodisation et histoire comparées ».
[4] Ces jeux d'échanges seront très rapidement mis en avant. Voir *infra*.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

« THE BATTLE OF THE BROWS »[1]

Cette représentation du rock en tant que musique bruyante et sauvage renvoie à deux postulats. Le premier est issu d'un système de valeurs privilégiant une « haute culture » – hantée par son déclin – et donc une « grande littérature ». Depuis T.S. Eliot et ses *Notes pour une définition de la culture*, s'entremêlent les méandres d'une réflexion menée d'un côté par les travaux des *Cultural Studies*[2] appliquant des concepts littéraires à la sociologie et de l'autre par les défenseurs d'une « haute culture » condamnant le « tout culturel ». Musicalement, cette question d'un système de valeurs reste marquée par une dichotomie entre haut et bas, auxquels on peut substituer art et divertissement, authentique et artificiel et, dans le cas du rock, alternatif et *mainstream*[3]. Et malgré la propagation des discours postmodernistes remettant en cause cette polarité et les travaux de Simon Frith sur la valeur, cette vision du rock comme divertissement ou « sous-culture » demeure bien souvent.

En outre, d'autres arguments viennent donner du crédit à cette résistance de catégories critiques hiérarchisant les productions artistiques et rejoignant en un sens les postures anti-rock. Par exemple, sous couvert de sa dimension ontologique et malgré la volonté affichée de ne pas rentrer dans des considérations axiologiques, Roger Pouivet semble reproduire tout en voulant le réfuter le schéma des hiérarchies culturelles, en donnant un crédit trop prononcé à des terminologies comme « culture de masse » ou « culture populaire ». Il propose ainsi un tableau qui catégorise les productions artistiques selon trois grands ensembles : les arts classiques comme émanation de la culture humaniste, les arts populaires comme produits des cultures populaires et les arts de masse comme production artistique supposant des technologies de diffusion de masse[4]. Avant de contester cette tripartition essentialiste de la culture, on tentera d'expliciter les arguments qui permettent de la soutenir. En effet, cette persistance des catégories analytiques qui hiérarchisent les champs culturels tend à s'expliquer selon une triple causalité : la force et les multiples origines de ces discours, la « peur du vide » devant l'effacement de ces catégories analytiques et une conception trop essentialiste de la notion de « communauté ».

Premièrement, la force de ces discours tient à la fois au prisme de ces présupposés théoriques anti-rock provenant d'horizons bien différents et à leur omniprésence structurante.

---

[1] Perry Meisel, « The Battle of the Brows : A History of High and Low », *The Myth of Popular Culture,* Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, p. 3-52.
[2] Voir *Subculture* de Dick Hebdige pour une analyse des « sous-cultures » musicales.
[3] Cf. Frédéric Martel, *Mainstream, Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010.
[4] Pour ce tableau schématique et son commentaire, voir Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, *op.cit*., p. 40-41.

Il est d'ailleurs intéressant de rappeler ces différents postulats en ce sens qu'ils témoignent chacun à leur manière de ces problématiques hiérarchisant et catégorisant les arts populaires en général et le rock en particulier. Contempteurs plus ou moins déclarés, on rencontre dans ce spectre hétérogène aussi bien des philosophes de l'Ecole de Francfort, notamment autour d'Adorno, que des théoriciens de la littérature tels Georges Steiner et donc des écrivains comme Milan Kundera, Pascal Quignard voire Richard Millet. Ces postulats anti-rock mettent en doute légitimité et valeur esthétique du rock au vu d'axiomes théoriques qui leur sont propres. C'est notamment dans une perspective néo-marxiste que la culture populaire et le rock sont rejetés chez Adorno. Dans ce spectre, il est nécessaire d'observer la position d'Adorno, ses reprises et contestations ultérieures.

Deuxièmement, si ces présupposés structurent encore tout ou partie de nos conceptions de la culture, c'est également parce qu'ils reposent sur une peur de l'absence des catégories analytiques. En effet, cette peur du vide maintient paradoxalement ces schémas de pensée afin d'éviter une vacuité critique. D'une part, elle s'inscrit dans l'idée que le rock, refusant tout souci et toute norme, propage un bruit vide de sens, « la défaite de la pensée », une « âme désarmée ». De fait, en tant que phénomène complexe, anti-disciplinaire, le rock construit à la fois son propre discours et les vides discursifs qui l'entourent, défaisant sans les combattre immédiatement toutes ces préoccupations analytiques. D'autre part, cette peur du vide est également liée à la grande crainte des musiques savantes au cours du XXe siècle : l'écueil de la marchandisation culturelle, synonyme d'abaissement et de dégradation esthétique de la musique. Et, eu égard à la posture ambiguë du rock face à la marchandise, ces musiques savantes ont construit un discours le repoussant *a priori* vers l'industrie du disque et du spectacle[1].

Troisièmement, il apparaît que ces représentations renvoient à une conception faisant d'une communauté le lieu de la réception de la culture qui lui est propre. C'est ainsi qu'il faut revenir à la distinction effectuée par Roger Pouivet entre trois types d'œuvres d'art correspondant à trois types de communautés : les œuvres de l'art classique, les œuvres des arts populaires, les œuvres des arts de masse destinées selon lui respectivement et de manière non-exclusive à des récepteurs savants, à des communautés populaires et à une communauté mondiale[2]. Ainsi, l'art classique serait l'art conçu comme phénomène esthétique humaniste au

[1] Voir Benoît Delaune, « A la source de l'extra-disciplinarité : fixation par enregistrement et externalité de la musique au XXe siècle », *Marges 10*, « Déplacements des pratiques artistiques », printemps/été 2010, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, p. 24.

[2] Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, *op.cit.*, p. 41. Dans sa critique de l'ontologie du rock, Jean-Marc Mandosio rappelle « le cadre théorique proposé par le musicien anglais Chris Cutler : […] « le mode

sens où il crée du lien entre les individus ; l'art populaire serait l'art spécifique à des communautés populaires particulières et déterminées; enfin, l'art de masse ne serait pas véritablement destiné à une communauté en cela qu'il vise un individu mondialisé, en proposant toujours selon Pouivet une œuvre accessible intellectuellement et disponible techniquement[1].

A L'ECOUTE DU BRUIT

Le second postulat – conséquent à ce questionnement – est travaillé par la crainte exacerbée d'une musicalisation voire d'une bruyance de la société qui viendrait détruire le règne du verbe sacré, saccager le bruissement de la langue[2]. Et les trois écrivains mélomanes précédemment évoqués ne sont pas les seuls à s'interroger sur cette tendance à la musicalisation de la société, au sens où le rock et la pop envahiraient l'espace de pensée et d'expression[3]. Mais plus que la crainte d'une musicalisation – paradoxale pour tous ces écrivains mélomanes – c'est le refus de céder la place au bruit et à la stridence du rock qui est perceptible[4]. D'autres penseurs (Meschonnic, Steiner) ont mis en avant leur crainte d'une surdité due à une écoute trop forte dont la puissance risque de parasiter le cheminement de la pensée[5].

Seulement, on pourrait envisager comme le propose Peter Szendy dans *Ecoute, une histoire de nos oreilles*[6], les différents régimes d'écoutes, caractérisés par Adorno, non pas

---

folklorique » reposant sur la mémoire biologique ; le mode « classique ou artistique », reposant sur l'écriture musicale ; et « un nouveau monde » que Cutler appelle celui de la « musique populaire », reposant sur l'enregistrement. », (Jean-Marc Mandosio, « Rock, etc. », art.cit., p. 74.)

[1] Il s'agit peut-être ici d'une confusion entre l'art de masse et des productions *mainstream*. En effet, ce n'est pas parce qu'un film, par exemple, peut être accessible et disponible intellectuellement et techniquement à l'échelle planétaire qu'il n'a pas d'origines et de racines. Mais on reviendra sur ce point, voir *infra,* « Première partie : critique de l'ontologie du rock ».

[2] Millet dit emprunter cette expression à Barthes sans avoir le souvenir de l'avoir lu. Voir Richard Millet, *Le Sentiment de la langue, op.cit.*, p. 100.

[3] On trouverait par exemple chez Georges Steiner une critique de cette musicalisation de la culture : « Les faits qui déterminent cette « musicalisation » de notre culture, ce transfert de l'œil à l'oreille du savoir et du sens historique (car bien peu d'auditeurs, même sérieux, peuvent déchiffrer la partition), sont relativement évidents. » (George Steiner, *Dans le château de Barbe-Bleue, op.cit.*, p. 135.)

[4] « L'île retentit des cris d'une chanson et d'un vacarme de guitares électriques. Un magnétophone est posé par terre sur le terrain de jeu devant le dortoir. » (Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli, op.cit.*, p. 267.)

[5] « La philosophie, quand elle prend sa propre histoire pour de la pensée, ou la psychanalyse quand elle s'écoute elle-même et qu'on la prend pour une écoute de la littérature, contribuent à la surdité de l'époque. Comme les baladeurs préparent un peuple de sourds, les savoirs contemporains qui font leur bruit dans tant d'oreilles rendent sourds à la modernité de la modernité. » (Henri Meschonnic, *Pour sortir du postmoderne,* Paris, Klincksieck, 2009, p. 168.)

[6] Peter Szendy, *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Les Editions de Minuit, 2000

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

sous le signe de l'antagonisme mais sous celui d'une association. En effet, Szendy, dans son histoire de l'écoute engendrée par l'existence trop méconnue d'un « savoir écouter », rappelle la typologie adornienne des attitudes d'écoutes[1] soumise au présupposé de l'œuvre. On trouverait ainsi trois attitudes d'auditeurs : « l'expert », « le bon auditeur » et « l'auditeur diverti ». Il montre, grâce au *Don Giovanni* de Mozart, que « les œuvres mettent en scène des *écoutes concurrentes* » et que « *cet opéra nous fait entendre plusieurs écoutes* »[2]. Ainsi est singularisée la possibilité d'une écoute lacunaire, flottante, divertie, sans que l'on soit contraint, sous l'égide de l'œuvre, « ou bien [de] *tout* entendre […] ou bien [de] ne *rien* entendre. »

De la même façon que Peter Szendy s'intéresse à la cohabitation de ces régimes antagonistes d'écoute, on s'interrogera donc sur la possibilité d'une littérature qui ne favoriserait pas uniquement une haute écoute ou écoute sérieuse. On ne souhaiterait surtout pas laisser entendre que l'écoute du rock ne peut être que sérieuse et attentive, mais bien que la littérature serait métaphoriquement douée des plusieurs écoutes concurrentes que présente Szendy. Et cette hypothèse d'un nouvel hypotexte musical à la littérature impliquerait donc bien de mettre en perspective l'association élective entre la musique savante et la littérature. Cette préférence originelle est donc liée, on l'a vu, au haut coefficient de valeur esthétique dont est dotée la musique savante. Cependant, d'une part, cette question de la valeur reste éminemment problématique, et, d'autre part, on pourrait trouver à l'intérieur de chaque genre artistique une échelle de valeurs interne fortement polarisée. C'est ce qu'a parfaitement noté Georges Steiner lorsqu'il expose l'idée d'une « métaculture » propre à chaque genre ou sous-genre musical :

> […] nous avons affaire à un mode de connaissance, à un ensemble de repères assez larges et dynamiques pour constituer une « métaculture ». […] Le folk et le pop, le rock et la « trad. music » ont chacun leur histoire et leur cycle de légendes. […] Ils font le compte de leurs vieux maîtres et de leurs rebelles, de leurs félons et de leurs grands-prêtres. Tout comme la culture classique, le monde du jazz ou du rock'n'roll a des degrés d'initiation qui vont de l'empathie vague au novice – niveau latin du cadran solaire – à l'érudition sans complaisance du scoliaste. [3]

Après avoir entendu et même écouté[4] ces partis-pris hostiles au rock, qui le confinent dans la culture populaire, on se proposera au contraire d'envisager une intimité profonde du rock et de la littérature renversant ces postulats. Il est en effet possible d'appréhender une

[1] *Ibid*. p. 124.
[2] *Ibid*. p. 126.
[3] George Steiner, *Dans le château de Barbe-Bleue, op.cit*., p. 133.
[4] Cette écoute se fait en effet sous l'égide de la responsabilité de l'écoute, mise en évidence par Peter Szendy.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

hybridation féconde de la littérature avec le rock, d'entendre la possibilité d'une concurrence de différentes écoutes de la littérature. A l'image du roman de Don DeLillo, *Great Jones Street*, pénétré de façon aiguë par le bruit de la ville et les échos de la musique, le rock se propage dans la sphère littéraire. Alors, contrastant avec l'intimité soulignée précédemment entre musique classique et littérature, on se proposera paradoxalement d'envisager le bruit de la musique rock comme un motif résonant avec acuité dans le texte littéraire.

Ainsi, cette image du bruit peut se concevoir dans une triple perspective : le bruit au travers de la matérialité du son et de la musique dans le texte, le bruit comme résonance d'un imaginaire musical et culturel et enfin – engendrée par les deux premières – le bruit comme processus parasitant puis revitalisant la littérature. Les deux premières considérations font écho aux différentes études musico-littéraires réalisées sur les autres genres de littérature mélomane (classique et jazz, notamment). La dernière envisage l'appropriation du rock, à la fois dans sa transposition dans le texte et dans le déplacement de la sphère littéraire, au-delà des genres canoniques du roman, voire de l'essai. En faisant apparaître un système de correspondances et de référentialité, à partir de différents supports textuels, on envisagera le bruit comme un motif introduisant une réflexion axiologique articulant rock et littérature. En effet, alors même que le rock est décrié par une partie des écrivains « classiques », le motif du bruit permettra de retourner cet argument pour l'élever au rang de paradigme modélisateur.

Face à ce bruit qui s'impose comme grincement symbolique, se pose une vacuité critique et terminologique faisant du rock « objet de connaissance » celui qui « a subi le plus d'humiliations affichées ou silencieuses ». Aussi, après avoir esquissé un « inventaire […] des propos (ou des silences) savants sur le rock »[1], la légitimité et la récupération se posent comme les questions sous-jacentes de cette étude. On se placera ainsi dans le sillon creusé par l'éditorial du deuxième numéro de la revue *L'autre côté* :

> […] d'un côté, considérer la culture dominante comme un tout monolithique, ce qui a conduit un certain nombre d'intellectuels à privilégier une approche dogmatique au détriment d'une observation précise des faits ; de l'autre, s'exalter naïvement devant n'importe quelle niche sousculturelle sous prétexte qu'elle n'a encore été récupérée ni par les « masses » ni par les institutions, et ce afin de passer à bon compte pour anti-conformiste. [2]

En effet, toutes les critiques se rejoignent en un sens sur la problématique de la marchandisation du rock, de la musique, de la culture et de son déploiement comme objet du

[1] Jean-Michel Lucas, « Du rock à l'oeuvre », *in* Patrick Mignon, Antoine Hennion, *Rock : de l'histoire au mythe, op.cit.*, p. 78

[2] Séverine Denieul (en collaboration avec Jean-Marc Mandosio), « Editorial », *L'autre côté*, « Culture de masse, l'illusion du choix », n°2, p. 5.

spectacle[1]. C'est en cela que la valeur en art se propose comme un élément-refuge face à cet écueil de la récupération qui prend donc une double forme commerciale et idéologique[2]. D'ailleurs, dans les propos tenus par Dick Hebdige dans *Subculture*, la construction du style est une façon de la combattre *pour un temps* en subvertissant l'oppression[3].

Légitimation et récupération apparaissent comme les deux faces d'une même pièce, appelant chacune à la responsabilité intellectuelle du critique et lui rappelant sa mauvaise conscience, alors qu'elles sont des questions « éminemment pratique[s] »[4]. Alors, au risque de prolonger cette fausse alternative, il semble nécessaire de faire intervenir quelque peu les présupposés pragmatistes dans cette dialectique.

[1] « La perte de la qualité, si évidente à tous les niveaux du langage spectaculaire, des objets qu'il loue et des conduites qu'il règle, ne fait que traduire les caractères fondamentaux de la production réelle qui écarte la réalité : la forme-marchandise est de part en part l'égalité à soi-même, la catégorie du quantitatif. C'est le quantitatif qu'elle développe, et elle ne peut se développer qu'en lui. » , (Guy Debord, *La Société du Spectacle,,* Paris, Gallimard, 1992, p. 36.)

[2] Pour l'analyse de ces deux formes de récupération, voir Dick Hebdige, *Sous-culture. Le sens du style* (*Subculture. The Meaning of Style*) (traduit de l'anglais par Marc Saint-Upéry), Paris, La Découverte, 2008 [1979], p. 98.

[3] « […] ce processus débouche sur la construction d'un style, sur un geste de défi ou de mépris, sur un sourire ou un ricanement. Je voudrais penser, que ce refus est digne d'être exprimé, que ces gestes ont un sens, que les sourires et les ricanements ont une certaine valeur subversive, même si, en dernière analyse, ils ne sont guère comme les photos de Genet, que le revers obscur d'un ensemble de règles, de simples graffitis sur un mur de prison. », (*Ibid*., p. 7.)

[4] « Ainsi la récupération n'est pas un problème intellectuel, qui pourrait être tranché par une redéfinition dogmatique des concepts critiques et encore moins littéraire, renvoyant à une exigence abstraite d'invention permanente dans le langage (cf. l'échec du surréalisme), mais une question éminemment pratique […] De tout ce qui précède, il faut conclure que le récupérateur moderne ne fait que s'agiter bruyamment à l'intérieur d'une contradiction insoluble, assurant la relève de cette pensée du spectacle entièrement conditionnée par le fait qu'elle ne peut ni ne veut penser sa propre base matérielle dans le système spectaculaire, il doit en même temps rendre compte de la faillite de ce système, et du mouvement historique qui le dissout. Ainsi ce qu'il récupère, il ne peut rien en dire pourtant il ne peut parler d'autre chose. Et voilà pourquoi le récupérateur bégaye.», (Jaime Semprun, *Précis de récupération illustré de nombreux exemples de l'histoire récente,* Paris, Champ Libre, 1976, p. 6.)

PROLEGOMENES PRAGMATISTES

> Ainsi conçue dans une visée pragmatiste qui reconnaît la primauté de la pratique, mais aussi les débats qui l'alimentent, la théorie, loin d'être exténuée, se trouve revitalisée par la perte de ses privilèges cognitifs.
>
> Richard Shusterman, *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*

Parmi toutes ces appréhensions du rock, nous privilégierons ici une approche pragmatiste, qui est selon nous non seulement la plus féconde dans son analyse des musiques populaires mais qui possède également un versant littéraire (autour de Stanley Fish voire de Richard Rorty), reconduisant en un sens sur le plan théorique l'association proposée sur le plan créatif. Aussi, traversant cet espace littéraire issu du croisement[1] du rock et de la littérature, il ne s'agit plus comme au premier temps du néo-pragmatisme de Shusterman[2] d'envisager la légitimation de la culture ou des arts populaires vis-à-vis des « Beaux-arts ». Mais dans le prolongement de cette démarche qui réarticule le rapport de force entre la théorie et la pratique[3] et avant d'arriver aux textes qui constituent cet espace, on a observé les difficultés théoriques inhérentes à notre étude : multiplicité des approches disciplinaires, diversité définitionnelle, problématique de la valeur en art ou encore critique de la postmodernité.

Le pragmatisme semble donc être le courant de pensée le plus à même pour répondre à ces difficultés théoriques, à la fois assez ouvert pour s'être déjà prêté à l'analyse des musiques populaires et au cœur des questionnements sur la valeur en art. En effet, inspirés de Dewey et de James, les travaux de Rorty, Fish et Shusterman proposent non seulement une pratique de la philosophie qui sort de l'antinomie essentialisme/relativisme ou analytique/déconstruction, mais s'intéresse – surtout dans le cas de Shusterman et notamment de *L'art à l'état vif* – aux « arts populaires » sans tomber dans les écueils propres à ce type de questionnement : réinjecter *a posteriori* du sens dans les œuvres ou tomber dans le relativisme béat. Ici, il ne s'agit pas de se déprendre des « arts populaires » ou de craindre que leur appréhension en termes de valeur esthétique puisse nécessairement engendrer un relativisme.

On envisagera donc dans cette perspective de défendre deux idées majeures qui sont à la fois réciproques et simultanées. La première tiendrait à faire de cet espace littéraire une

[1] Sur cette question du *crossover*, voir notamment Perry Meisel, *The Cowboy and the Dandy*, *op.cit.*

[2] Cf. Richard Shusterman, *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire (Pragmatist Aesthetics : Living beauty, Rethinking Art)* (traduit de l'anglais (E-U) par Christine Noille), Paris, Les Editions de Minuit, « Le sens commun », 1998.

[3] Cette méthode pragmatiste a été originellement initiée par Charles Peirce, William James et John Dewey et a été reprise et commentée par de multiples théoriciens contemporains.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

actualisation et une remise en cause de ces catégories analytiques. La seconde serait de voir comment se forme autour de chaque production littéraire « une communauté interprétative »[1] qui renégocie *à chaque fois*, le sens, la valeur et la signification du texte, de la musique et de leur contexte. Ces deux idées se démarquent dans leur volonté de ne pas vouloir « intellectualiser » des objets qui ne le souhaitent pas mais de ne pas les réduire constamment au « divertissement » au prétexte de ce présupposé.

Il s'agit donc dans ce cheminement pragmatiste, non seulement de voir les multiples jeux d'interaction du rock et de la littérature, mais de voir comment les textes issus aussi bien de la musique que de la sphère littéraire se déploient comme des objets traversés par de multiples problématiques contre-culturelles, subculturelles dont la lecture propose une renégociation renouvelée et performative. Ils se dressent ainsi contre le futur toujours déjà promis aux tentatives de contestations ou d'alternatives marginales : la fixation dans une imagerie et un style figé puis la récupération idéologique ou commerciale. Ainsi, cette construction théorique d'un espace littéraire sera envisagée comme une façon de répondre à la fois à ces questionnements théoriques sur le (faux) débat entre les cultures sérieuses et populaires mais également comme une manière de légitimer en acte la recherche littéraire comme un moyen de produire des outils, des méthodes et des idées propres à lutter contre une réification théorique et historique.

Affinant la dialectique entre littérarisation du rock et influence électrique sur la littérature, ce motif du bruit[2] paraît propre à unifier les grands questionnements poétiques, axiologiques et esthétiques, à partir de cette « méta-recherche » sur l'existence et la pertinence de ce champ de recherche. Cependant, alors même que ce champ – encore ignoré voire contesté – nécessite une réflexion sur les possibilités mêmes de son existence, on a cherché à briser les grandes associations historiques entre grande musique et grande littérature d'un côté et musique populaire et paralittérature de l'autre. Sans fantasmer la marginalité du rock face à un prétendu académisme littéraire, on proposera de dévoiler sa résonance féconde dans la littérature en vue d'une proposition d'élargissement et d'unification du corpus musico-littéraire au sein des études comparatistes.

---

[1] Cf. Stanley Fish, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives* (*Is There a Text In This Class? The Authority of Interpretative Communities*) (traduit de l'anglais (E-U) par Étienne Dobenesque), Paris, Les Prairies ordinaires, 2007 [1980].

[2] Ce motif peut également interroger les transferts de notions de rythme et d'harmonie issues du rock vers le texte littéraire, ainsi que la matérialisation du son dans le roman. Celui-ci ne se fait pas que par l'intermédiaire du jeu intertextuel – réinscription de fragments issus d'une autre œuvre et d'un autre système sémiotique – mais questionne également les divers procédés littéraires de la matérialisation d'une atmosphère sonore (et dans le cas du rock bruyante) dans le texte.

Finalement, il s'agit bien de se tenir à l'écoute de résonances, grincements et distorsions dans ces textes, sans idéaliser leur qualité mais sans les exclure *a priori* du champ des études littéraires. Plus que la survivance des catégories analytiques, c'est donc la faculté de cet espace à produire des récits et à renouveler les histoires musicales et littéraires qui sera interrogée. Et, reprenant les propos de Jean-Luc Nancy dans « Ascoltando », si le son est à la fois capable de s'entendre, de se faire entendre et « en cela, [de s'écouter] »[1], la sphère littéraire se présente alors comme la caisse de résonance d'une écoute du rock par lui-même[2]. En prenant conscience de cette caisse de résonance, aux confins d'écoutes attentives ou plus légères, on se propose de déplacer symboliquement vers cet espace littéraire le sentiment du devoir propre à toute écoute et l'inconnu de l'activité visée par cet impératif, ainsi caractérisés par Peter Szendy :

> Il me semble que mon activité d'auditeur conscient, écoutant sciemment la musique *pour la musique*, n'a jamais existé sans un sentiment de *responsabilité*, qui aura peut-être précédé le *droit* qui m'était donné de prêtre l'oreille.
> *Tu dois écouter !* Si l'injonction dans cet impératif, ne souffre aucune question, l'activité qu'elle prescrit (*écouter*) m'apparait de moins en moins définie : qu'est-ce qu'écouter, qu'est-ce que l'écoute répondant à un *tu dois ?* Est-ce même une activité ? A penser que je *fais* quelque chose en écoutant (que je fais quelque chose à l'œuvre ou à l'auteur par exemple), ne suis-je pas déjà en train de trahir l'injonction elle-même, ce *tu dois* qui me prescrit d'être *tout ouïe*, de ne rien faire pour ne faire qu'écouter ? [3]

UN ESPACE PROTEIFORME

Afin de définir le territoire de cette activité auditive indéfinie, on peut dire du corpus qu'il est à l'image de l'hétérogénéité générique, périodique et linguistique dont se pare cet espace littéraire. Son caractère étendu cherche à rendre compte des multiples productions issues de la rencontre du rock et de la littérature sans pour autant viser à l'exhaustivité. Il met donc en exergue des œuvres littéraires aux genres littéraires multiples (roman, biographie, autobiographie, essai, poésie) mais également et à un degré moindre des œuvres dites « mixtes » comme les textes de chansons. La première partie cherche d'ailleurs à structurer cet espace protéiforme et ce, d'autant plus que l'hétérogénéité qui lui est propre se déplie également au sein de chaque genre, où le narratif mêle par exemple romans, recueils de nouvelles, « vies imaginaires », autobiographies, *New Journalism* et où l'argumentatif se

[1] Jean-Luc Nancy, « Ascoltando » *in* Peter Szendy, *Ecoute*, *op.cit.*, p. 8.
[2] Voir également la présence de l'écoute dans la « Préface » de Lucas Hees. Voir *Précis de dynamitage, anthologie électrique 1966-2001*, Paris, La Différence, 2005, *op.cit.*, p. 30.
[3] Peter Szendy, *Ecoute*, *op.cit.*, p. 17-18.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

compose d'essais critiques, de chroniques de disques ou d'articles journalistiques. Devant un tel éclatement formel, un des enjeux de cette étude tient dans la légitimité et la cohérence de ce corpus, légitimité qui est l'objet de la première partie, quand la cohérence est celui de la deuxième et de la troisième.

Ce corpus se construit d'ailleurs autour d'une période à première vue indéfinissable, tant le rock puise des influences diverses dans toute l'histoire de la littérature. Mais outre cette bibliothèque ouverte, les œuvres étudiées s'inscrivent néanmoins dans la périodisation musicale propre au rock. Aussi, avec des textes aussi divers parus entre 1954 et 1959 que *The Doors of Perception* d'Aldous Huxley, *Howl* d'Allen Ginsberg, *The White Negro* de Norman Mailer, *On the Road* de Jack Kerouac, *Last Exit to Brooklyn* d'Hubert Selby ou *El Perseguidor* de Julio Cortázar, on trouve les œuvres publiées lors de la naissance du rock'n'roll ; puis avec *Hell's Angels* d'Hunter S. Thompson, *In his own write* de John Lennon, *Why Are We In Vietnam ?* et *The Armies of the Night* de Norman Mailer, *The Electric Kool-Aid Acid Test* de Tom Wolfe, *Awopbopaloobop Alopbamboom* de Nik Cohn ou *The Lords and The New Creatures* de Jim Morrison, les textes concomitants de son explosion (1964-1969). Sans détailler davantage, on étendra le corpus jusqu'aux récits les plus contemporains accompagnant son évolution (par exemple entre 2010 et 2012, *Juliet, Naked* de Nick Hornby, *Rosso Floyd* de Michele Mari, *La fin des punks à Helsinki* de Jaroslàv Rudiš, *Le corps plein d'un rêve* de Claudine Galéa, *Hymne* de Lydie Salvayre ou encore *Just Kids* de Patti Smith). Ce spectre volontairement flottant laisse ainsi ouverte la possibilité d'une périodisation musico-littéraire, où l'influence du rock et des textes se traduit réciproquement. En outre, eu égard à la longue absence du rock dans les études universitaires, ce corpus se déploie également comme une mémoire en acte du rock, dont les textes prolongent, déforment ou actualisent l'existence. D'ailleurs, le caractère réfractaire du rock à la théorie est bien souvent fictionnalisé et interrogé, forgeant une articulation complexe des textes, du rock et de la critique. On a consciemment entretenu cette ambiguïté en analysant des textes critiques pour leurs caractéristiques littéraires, tant leurs aspirations apparaissent davantage narratives et poétiques qu'argumentatives.

Les aires culturelles nord-américaine et européenne se sont naturellement imposées par leur proximité avec l'imaginaire rock[1]. Les littératures nord-américaines et anglo-saxonnes tiennent évidemment une place prépondérante dans leur contact immédiat avec les

[1] Aussi, hormis trois romans traduits de l'italien (*Jack Frusciante a quitté le groupe, Pink Floyd en rouge, Sandrino et le chant céleste de Robert Plant*) et un roman traduit du tchèque (*La fin des punks à Helsinki*), ont été uniquement privilégiés des textes lus en langue originale (anglais, espagnol et français).

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

lieux originaires du rock, tout comme les œuvres mixtes envisagées sont largement issues de ce balancement historique du rock entre les deux pôles outre-atlantiques. Mais les littératures européennes sont également représentées en nombre (en premier lieu la littérature française), tant leurs réceptions du rock induisent une réappropriation fantasmée de la culture anglo-saxonne, avec notamment la génération X[1] en Espagne ou la « génération Naïve »[2] en France. Ces phénomènes de réceptions interrogent également les glissements et transferts entre littératures et aires culturelles, et la faculté du rock à se déplacer d'une aire à l'autre.

Enfin, malgré la multiplicité des textes retenus, il a été nécessaire de faire des choix, d'envisager des coupes dans le corpus et ce, pour des raisons scientifique et pratique. Elles se rejoignent dans une pétition de principe : j'ai décidé de ne pas lire des textes et surtout des romans simplement attachés au rock pour leurs caractères *a priori* subversif, révolté ou marginal, caractères si indéfinis qu'ils pourraient définir une grande partie de la production littéraire depuis 1945. Cependant, faisant fi de la dichotomie récurrente entre écrire rock et écrire sur le rock, j'ai choisi de construire cet espace au vu à la fois de l'importance des textes dans la périodisation musico-littéraire et de leur réception prononcée du rock sous diverses modalités (transposition de l'imaginaire, intertextualité, glissement esthétique ou inspiration éthique).

Malgré tout, j'ai prêté attention à ce que l'importance du corpus (une centaine d'œuvres) n'écrase ni les analyses au plus près de la lettre, ni les parcours d'écrivains importants dans mon étude, à l'instar de Hunter S. Thomspon, Greil Marcus ou Nick Hornby et ce, à des degrés et sur des plans très différents. Conséquence néanmoins de cette importance, nous avons oscillé entre analyses micro et macro-textuelles, privilégiant l'étude de certains textes alors que d'autres sont simplement mentionnés. En outre, l'étude de ces résonances musico-littéraires dans un espace-temps si large (une cinquantaine d'années dans les littératures nord-américaines et européennes) « n'allait pas sans poser certains problèmes d'agencement »[3]. Pour répondre à ces difficultés, la première partie de l'étude est dédiée à la modélisation de cet espace dont les aspects protéiforme et non-exhaustif se posent comme les

[1] Le terme « génération X » désigne les personnes nées en Occident entre 1960 et 1980. Notamment employé dans le titre d'un roman de Douglas Coupland (*Generation X : Tales for an Accelerated Culture, 1991*), il renvoie aux phénomènes d'anxieté et de désenchantement naissants dans les jeunesses des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Il est par exemple repris par Marteen Steeinmeijer pour caractériser une génération de romanciers espagnols notamment marquée par la figure de Kurt Cobain.

[2] J'appelle ici « génération Naïve » la vague de textes édités par les éditions Naïve dans les années 2000, notamment les « vies imaginaires » et romans influencés par les figures d'artistes rock anglo-saxons.

[3] « ABORDER une période aussi longue que le post-punk (sept années, de 1978 à 1984), riche de tant d'activités parallèles, n'allait pas sans poser certains problèmes d'agencement. », (Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again, Postpunk 1978-1984* (traduit de l'anglais par Aude de Hesdin et Etienne Menu), Paris, Allia, 2007 [2005], p. 9.)

contrepoints féconds à la légitimation de cette écoute simultanée et réciproque du rock et de la littérature.

BRUITS, DISTORSIONS, RESONANCES

> Le résultat n'est pas un affaiblissement de la romance pop, mais, véritablement, son invention littéraire.
>
> Greil Marcus *in* Nik Cohn, *Awapaloobaalapbambom*

Cette étude se déploie donc autour de quatre parties qui visent non seulement à légitimer un corpus important mais également à dessiner peu à peu un champ de recherche en décrivant les formes prises par l'interrelation rock/littérature. En effet, la marque première de ce vaste espace littéraire est son hétérogénéité formelle et ses ambivalences théoriques. Faisant rapidement apparaître la volatilité comme un des traits essentiels du rock, cette construction progressive assure de recouvrir les multiples formes de cette volatilité, au sein de différents prismes (historique, littéraire et théorique, poétique, esthétique et axiologique). Chacune de ces parties s'efforce de maintenir une écoute attentive aux bruits symboliques et aux distorsions esthétiques produites réciproquement par le rock et la littérature. Aussi, au-delà de la volatibilité et de l'instabilité du rock, ses résonances avec la sphère littéraire façonnent un imaginaire contemporain dont il est à la fois une métaphore idéale et un motif assourdissant entre cristallisation d'un bruit et saturation du réel.

Dans un premier temps, je me propose de territorialiser cet espace littéraire par le moyen d'une typologie générique et historique qui met en évidence cinq grands ensembles de textes : les fictions ou « rock-fictions » constituées de romans et de « vies imaginaires », les textes critiques parmi lesquels la critique rock et les mouvements du *New Journalism* et du *Gonzo Journalism*, les écrits des artistes, la poésie électrique et les classiques de la bibliothèque rock. Ce répertoire littéraire des formes issues de leur rencontre avec le rock est ensuite décliné sous différents prismes, qui façonnent une modélisation typologique et arborescente autour d'outils pratiques (tableaux et schéma).

Ce répertoire des formes est poursuivi par une réflexion théorique. Il s'agit de proposer une méthode de lecture de cet espace littéraire, aux confins d'une critique de l'ontologie du rock proposée par Roger Pouivet dans *Philosophie du rock* et du pragmatisme. Cette double critique vise ainsi à exemplifier l'emploi possible des textes face à la multiplicité

des prismes théoriques pouvant les assommer. Et elle interroge la faculté de cet espace musico-littéraire à produire et à actualiser une parole narrative et poétique. De fait, la critique d'une ontologie trop appliquée de l'œuvre rock constitue le premier jalon d'une soumission de cet espace à l'autorité et à la performativité des communautés d'interprétations. Dès lors, les questions de la récupération et des catégorisations seront balayées en faisant du processus lectorial le moment d'une double réception de ces textes comme production d'une mémoire littéraire du rock et des traces du rock dans la sphère littéraire.

A partir de ces deux jalons (répertoire formel et méthode de lecture), la deuxième partie s'essaie à une poétique comparée de l'espace littéraire préalablement présenté et défini dans la première. Elle procède par un élargissement progressif de l'analyse depuis les relations intertextuelles jusqu'à la mise en demeure des autorités génériques auctoriales et artistiques, en passant par la périodisation de cet espace et l'analyse des jeux inter-artistiques qui s'y déploient. Ainsi, l'intertextualité est la marque la plus évidente de cette interrelation rock/littérature. Multiple et réciproque, elle témoigne à la fois de l'omniprésence des mots du rock dans la littérature contemporaine mais aussi de la puissance des influences littéraires dans les œuvres mixtes. Elle interroge la fonction des références saturant parfois les fictions et les essais et rappelle la volatilité du rock jusque dans sa propre dénomination.

L'indétermination terminologique du rock et sa volatilité intertextuelle sont ensuite précisées par la mise en évidence d'une périodisation musico-littéraire à la fois au sein et hors des œuvres. Le rock possède en effet une longue histoire durant laquelle sa proximité avec le littéraire est plus ou moins patente. De fait, sans procéder à une véritable histoire du rock, il est possible d'observer ces points de convergence avec la littérature, en analysant notamment le virage sérieux du rock au cours des *sixties*, son renversement paradoxal par le punk, sa diffraction entre une multitude de courants et ses ambivalences constantes entre proximité avec l'avant-garde et refus de l'intellectualité, visées contre-culturelles et récupérations marchandes.

En effet, d'une part l'histoire des décennies du rock est mise en scène par les textes, mais d'autre part les courants du rock se passionnent pour des mouvements littéraires, fondant un jeu complexe d'affinités électives, dont la fascination littéraire du post-punk est peut-être l'exemple le plus riche. Cette périodisation comparée s'achève sur l'analyse de textes qui cherchent à s'inscrire au sein d'un mouvement musical, à l'instar des récits de la contre-culture ou de la poésie post-punk.

Outre cette périodisation croisée, cet espace littéraire propose également des jeux interartistiques. Le premier est celui manifestant un échange entre la forme récitative portée par la littérature et les diverses formes compilatoires dont est friand le rock. Aussi, l'influence de la forme narrative sur les albums concepts est retournée dans la tentation symbolique d'écrire des albums et des playlists littéraires. Mais dépassant les strictes influences entre rock et littérature, les œuvres sont également marquées par des phénomènes d'intermédialités, depuis des *ekphraseis* musicales ou picturales et une présence récurrente du cinéma.

Enfin, à la volatilité intertextuelle, historique et interartistique du rock, s'ajoute une tendance notable à l'hybridité. D'un point de vue générique et en déplacant le modèle des « musiques-fictions » établies par Aude Locatelli[1], la mise en texte du rock est marquée par une hésitation constante dans ses décisions génériques : influence de divers modèles romanesques, tension entre essai et fiction, réflexion sur l'existence d'une poésie rock. Cette hybridité générique est reprise par l'instabilité des figures d'auteurs, qui oscillent entre artiste et écrivain, critique rock et romancier ou encore *songwriter* et poète. Cette deuxième partie fait donc écho à la première, en brouillant les typologies établies et en insistant sur le caractère volatile des mots, composite des périodes et hybride des relations inter-artistiques, génériques et auctoriales.

Poursuivant la visée poétique de la deuxième partie, la troisième resserre son spectre d'investigation sur les traits esthétiques communs à cet espace protéiforme. Malgré l'instabilité formelle du rock, sa mise en texte semble avoir retenu deux caractéristiques négatives qui lui seraient propres : le refus du sérieux et de la totalité. Conséquents à ces deux négations, trois motifs esthétiques parcourent cet espace à l'écoute du rock : le bruit, le fragment et la désinvolture. Les premiers se manifestent dans l'inclination mélogène des œuvres sous l'influence du rock, composant des récits et une poésie sous influences électriques. Ces résonances esthétiques se prolongent dans un refus de la totalité, interrogeant la fascination des textes pour tout type de rupture, la tension entre posture et authenticité et la problématique de la dissonance dans la réception des textes.

Ce refus de la totalité appelle alors à lui une désinvolture et un rire teintés des couleurs de la postmodernité. En effet, avec le rock et sa désinvolture, c'est tout autant l'ironie et la mélancolie postmoderne que sa dimension ludique et nihiliste qui viennent

[1] Construisant ce terme en analogie avec la science-fiction, Aude Locatelli désigne ainsi « les œuvres influencées par le jazz ». Voir Aude Locatelli, *Jazz belles-lettres, Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature,* Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 2012, p. 12.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

résonner dans les textes. En outre, retranscrivant l'ambivalence originelle du rock, deux paradoxes viennent façonner les procédés stylistiques des œuvres : la tension entre fétichisme et consumérisme venant trouver dans la liste sa cristallisation la plus opérante, et la dialectique entre légitimité et sérieux appelant à une renégociation à la fois des hiérarchies culturelles et des catégories critiques.

Enfin, après avoir défini et construit un espace littéraire et dégagé ses traits poétiques et esthétiques les plus marquants, cette dernière partie vise à proposer une axiologie comparée du rock et de la littérature. Autrement dit, il s'agit de voir comment la littérature se figure le rock et comment le rock apprécie la littérature. L'imaginaire littéraire du rock se construit notamment par la mise en scène des objets, temps, lieux, corps et figures du rock. Il interroge également les effets des dispositifs musicaux et littéraires et leurs capacités à produire une mémoire musico-littéraire. Il déploie la question du collectif, montrant comment les textes questionnent l'éthique authentique du rock et déplacent les dialectiques de la norme et de la marge. Enfin, apposant à cet imaginaire littéraire du rock un imaginaire rock de la littérature, nous conclurons cette axiologie comparée en analysant la manière dont les œuvres posent la question de la valeur (artistique, esthétique ou absolue) ou plutôt mettent la valeur en question.

Finalement, en se plaçant à l'écoute des influences croisées du rock et de la littérature au sein d'un espace littéraire contemporain, on voit comment ces résonances multiples s'inscrivent tout autant dans une relation inter-artistique que dans la compréhension de l'imaginaire contemporain. En effet, les textes viennent actualiser les propos critiques sur le rock alors que le rock lui-même ne veut pas écouter ces linéaments théoriques. Dès lors, entre le refus de la théorie du rock et sa médiatisation par les textes, ce sont bien les grincements du réel qui apparaissent sous la forme d'un bruit pour questionner les ambivalences et les urgences d'un imaginaire dont le rock est la métaphore ambiguë[1].

[1] Il s'agit donc, autant que possible, de se défaire de cette aporie du « tout rock » comme de la tautologie « le rock'n'roll, c'est le rock'n'roll », sans négliger l'appréhension de cette expansion terminologique et de cette spontanéité revendiquée comme composantes même de son double aspect fascinant (effrayant ou charmeur).

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

- PREMIERE PARTIE -
ENTRE ROCK ET LITTERATURE : CONSTRUCTION ET DEFINITION D'UN ESPACE LITTERAIRE

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

> […] nous voilà introduit[s] au seuil d'un espace dont nous n'avions pas mesuré l'immensité brûlante, la profusion torrentielle, le multiple qui étourdit. Nous y pénétrons sans carte et sans plan, en suivant le bruit et la lumière […]
>
> Maylis De Kerangal, *Dans les rapides*

Simplement effleurés lors de l'introduction, il s'agit désormais d'articuler ces textes entre eux, de les travailler, de les *mettre en jeu*. En effet, cet espace littéraire que d'aucuns appelleraient « littérature rock », « *rock literature* » ou bien encore « litrock » relève en effet peut-être encore d'une pure gageure. Comme souligné précédemment, le rock est un terme générique, au croisement de multiples sphères musicales. Cette terminologie est à cet égard trop diffuse pour permettre une étude musico-littéraire générale et détaillée des œuvres littéraires inspirées par ces sous-genres ou pour rendre compte des affinités littéraires du rock. Mais interroger les résonances réciproques du rock et de la littérature, c'est peut-être avant tout poser la question d'un corpus littéraire qui puisse légitimer ces prérogatives. Or il semble que l'objet se justifie ici par lui-même, autant par le nombre que par la valeur. Pour faire face à cette absence de « carte » et de « plan », nous suivrons non seulement le bruit du rock dans les textes, mais nous construirons nos propres repères dans ce vaste espace à partir de divers modèles construisant une typologie pour mieux territorialiser et historiciser le corpus.

Ainsi, nous déterminerons différentes caractéristiques de cet espace avant de mettre en évidence les jeux d'échos, de brouillages, de rejets ou d'emprunts. De fait, dans un deuxième mouvement, les textes seront confrontés à leur possible méthode de lecture, dans une double critique de l'ontologie du rock et du pragmatisme littéraire. Issu des textes et relu par la critique, nous essaierons donc de saisir cet espace littéraire dans un double mouvement de construction et de définition visant à appréhender cette « immensité brûlante », cette « profusion torrentielle », ce « multiple qui étourdit ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

CHAPITRE I. TYPOLOGIE ET CARTOGRAPHIE COMPAREE

La méthode employée peut être – à l'égard de son objet – soumise à une démarche de légitimation. Elle s'inscrit dans une volonté délibérément interdisciplinaire, à la fois au vu de l'objet envisagé mais également des prérogatives critiques exposées plus haut. En effet, il s'agit, après avoir confronté les différentes approches théoriques du rock, d'interroger et de mesurer la complémentarité de ces approches dans les textes. C'est aussi en ce sens que nous avons choisi de travailler un vaste espace de résonances entre les deux sphères artistiques. En outre, nous pourrions reprendre les propos d'Aude Locatelli en disant que « le corpus abordé ne prétend évidemment pas à l'exhaustivité mais permet une saisie historique du [rock], dans la mesure où les œuvres retenues font référence à des courants allant du [« rockabilly » au « postrock »], autrement dit à un [demi]-siècle d'histoire musicale »[1].

C'est donc sous couvert d'une double méthodologie de *close* et de *distant-reading* que sera esquissée une typologie comparée et évolutive d'une foule de textes déployée sous la forme de tableaux, de schémas puis d'une frise[2] comme autant de modèles pour penser cet espace, comme autant d'éléments prêts à être analysés, interrogés voire déconstruits[3]. Cette double méthodologie répond donc aux besoins d'un corpus étendu et à la volonté de ne pas en rester à une présentation cartographique de cet ensemble.

Dans tous les cas, ce choix d'un corpus élargi répond à la demande de connaissance sinon de reconnaissance dont souffre nécessairement cette littérature[4]. Elle s'inspire à nouveau de l'étude *Jazz belles-lettres* qui interroge « la dignité du jazz comme sujet littéraire » et cherche tant à « discerner les indices du phénomène d'imprégnation de l'écriture par la musique » qu'à « montrer dans quelle mesure les romanciers s'approprient l'idiome

[1] Aude Locatelli, « Littérature et jazz », art.cit.
[2] Pour la frise, voir *infra* « Deuxième partie : périodisation et histoire comparées ». Nous nous inspirerons de façon assez éloignée des modèles proposés par Franco Moretti. Cf. Franco Moretti, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature (La Letteratura vista de lontano)* (traduit de l'italien par Etienne Dobenesque), Paris, Les Prairies ordinaires, collection Penser/Croiser, 2008 [2005].
[3] Voir *infra*, Deuxième partie « Poétique comparée de la littérature rock ».
[4] Jean-Jacques Nattiez souligne lui aussi ce besoin cognitif au-delà de toute appréciation esthétique : « Il semble raisonnable, d'une part, d'insister sur la légitimité de défendre une culture où la *connaissance* est valorisée. […] Et cela inclut, pour nous, mélomanes, musiciens et musicologues, la nécessité de *connaître les musiques qui, éventuellement, nous déplaisent esthétiquement*. Cela est encore plus vrai lorsque l'on est soi-même un pédagogue de la musique, et c'est la conclusion à laquelle sont arrivés les auteurs italiens (Rosalba Deriu, Franca Ferreri, Serenza Facci) qui se sont penchés, dans le volume II de cette encyclopédie, sur l'enseignement, dans le primaire et dans le secondaire, de la musique classique à l'époque de la culture pop : nous demandons aux jeunes de connaître notre culture ; il nous faut aussi connaître la leur. » (Jean-Jacques Nattiez, « Unité de la musique, unité de la musicologie », art.cit., p. 1202.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

"jazz" »[1]. De façon analogue, il s'agit dans un premier temps de mettre en avant ces textes, de les étudier pour eux-mêmes, de les montrer sans leur apposer nécessairement un genre littéraire (polar, science-fiction, roman du musicien) ou une catégorie (paralittérature, littérature populaire, littérature déviante ou autres[2]).

Alors, si la mise en évidence d'un espace inter-artistique et intersémiotique est bien l'objet de notre propos, différents ouvrages ont travaillé de manière ponctuelle les jeux d'échanges multiples entre le rock et les sphères artistiques. C'est notamment le cas de *Lipstick Traces,* qui parmi les multiples essais de Greil Marcus, possède un statut quelque peu particulier dans cette étude. En effet, il peut être considéré comme un point d'appui critique qui s'intéresse aux liens symboliques entre les avant-gardes historiques du début du XXe siècle (le futurisme, DADA, les surréalistes, situationnistes et autres lettristes) et l'explosion punk, ou comme un texte appartenant au corpus d'étude tant sa faculté à produire un récit aux frontières de l'essai et de la fiction apparaît patent.

Des travaux récents – parmi lesquels *Les Mots distordus* de Stéphane Malfettes et *L'intertextualité lyrique*, recueil dirigé par Jean-Philippe Petesch – mettent également en évidence l'influence de la littérature sur les musiques actuelles en analysant les différentes formes de recyclages littéraires qu'elles peuvent opérer. Stéphane Malfettes montre par exemple, à partir de morceaux d'Einstürzende Neubauten, Complot Bronswick, ou The Disposable Heroes Of Hiphoprisy qui reprennent respectivement les textes de William S. Burroughs, Vladimir Maïakovski et Heiner Müller, comment ces textes sont redéployés et réactualisés par leur transposition dans une nouvelle sphère artistique[3]. Il est donc possible d'investir dans le même mouvement le texte et la musique, en prenant en compte cette ouverture textuelle et symbolique de chacune des sphères mises en jeu. Nous observerons alors une construction dynamique d'une relation entre littérature et rock, et non pas une simple représentation de l'un dans l'autre. Nous serons donc à l'écoute des jeux d'échanges, d'influences et d'écarts entre les deux sphères qui poursuivent, non pas « un simple détournement » mais une mise en perspective de « nouveaux réseaux d'interactions »[4].

---

[1] Aude Locatelli, « Littérature et jazz », art.cit.

[2] Stéphane Malfettes propose en ce sens « une typologie des références littéraires dominantes de la culture rock contemporaine […] : littérature rock – littérature actuelle – littérature des classiques – paralittérature – littérature déviante », (Stéphane Malfettes, *Les mots distordus, op.cit.*, p. 26-27.)

[3] *Ibid*., p. 99-100.

[4] Ces perspectives sont déjà manifestes dans les travaux de Marteen Steenmeijer ou encore de Jean-François Chassay (« Autenticidad, muerte y martirio: Kurt Cobain en la narrativa española » et « *She loves you*, de la musique (avant toute chose ?), dans *L'hiver de force* »). Ce dernier a effectué une étude sur l'apport symbolique des chansons des Beatles dans un roman de Réjean Ducharme. Ce travail illustre l'intérêt porté à la fonction du rock dans un récit aux multiples références culturelles, participant à la structuration d'un discours narratif. Sa faculté à être un élément créateur et structurant le récit est également ce qui occupe les différentes études de

I. Typologie comparée

A. Présentation générale : les cinq grands ensembles de textes

C'est en premier lieu la dimension dynamique de cet espace qui est à mettre en évidence ; dynamique selon une double perspective, puisqu'elle traduit autant la performativité d'un espace *en construction* que les échos intertextuels résonant au sein de celui-ci. Mais laissons pour l'instant courir ces échos et proposons une typologie générale de cet espace littéraire constitué de textes aux provenances multiples et hétérogènes (romans, biographies fictives, autobiographies, critiques rock, essais, chroniques journalistiques, « poésie rock »), cartographie d'un espace littéraire polymorphe. Postulant que cet espace existe, il peut dès lors être analysé à partir de cinq catégories qui seront présentées succintement avant d'être détaillées.

1. Les romans et biographies fictives

Inspirés par le rock, bien souvent de manière euphorique, les textes fictionnels – parmi lesquels romans et biographies fictives – témoignent de la fascination littéraire pour le rock de plusieurs générations d'écrivains, n'appartenant pas exclusivement aux aires anglo-saxonnes. Les romans ont recours au rock selon diverses modalités. Il peut être au centre du récit, caractérisant les personnages et les lieux ou évoquant des moments historiques reconnus selon l'inclination logogène[1] des transpositions musico-littéraires. Mais les romanciers s'essaient parfois à des échanges plus formels, introduisant chaque chapitre par des citations de chansons, (*The Dwarves of Death* de Jonathan Coe ou *Dans les rapides* de Maylis de Kerangal), structurant le récit à la manière d'une *playlist* (*High Fidelity* de Nick Hornby, *Lost Album* de Stéphane Legrand et Sébastien Le Pajolec) et s'inscrivant dès lors dans les inclinations romanesques mélogènes voire méloformes.

Marteen Steenmeijer, à l'instar de son analyse de Kurt Cobain, qu'il érige comme figure tutélaire pour nombre de romans hispanophones contemporains.

[1] Pour définir les différentes inclinations, nous citerons ici Timothée Picard, caractérisant le modèle des trois inclinations romanesques définies par Frédéric Sounac : « La première des trois types d'inclinations évoquées, qualifiée de « logogène », rend compte des œuvres dans lesquelles le propos et la fable peuvent évoquer la musique, mais sans que cela n'engage à proprement parler le style et la forme de l'œuvre. […] La deuxième inclination, « mélogène », répond à un désir de « musicaliser » la langue par le biais des assonances, des allitérations, du travail rythmique, des effets de répétition, etc. […] la troisième inclination, dite « méloforme », consiste à vouloir adapter à la littérature un procédé compositionnel propre à la musique : fugue et contrepoint, leitmotiv, thème et variation, série dodécaphonique, etc. » (Timothée Picard, « Musique et indicible dans l'imaginaire européen : proposition de synthèse », art.cit.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Quant aux biographies, outre une parution régulière de biographies documentées et documentaires, tend à se développer un sous-genre de la « vie imaginaire » du musicien ou de l'artiste. Ce sous-genre réinvestit des textes canoniques réécrivant et détournant la vie de figures musicales à l'instar d'*El Perseguidor* de Julio Cortázar, où un faux témoin rend compte de la vie de Charlie Parker. Les textes précurseurs de ce sous-genre sur les icônes du rock sont *Un jeune homme trop gros* d'Eugène Savitzkaya qui s'empare de la figure d'Elvis Presley et *Hellfire* de Nick Tosches narrant les frasques de la vie de Jerry Lee Lewis. Parmi les nombreux textes qui s'écartent également de la biographie simplement documentaire, sont parus récemment de nombreuses « vies imaginaires », notamment en langue française. En effet, Olivier Rohe, François Bégaudeau, Arno Bertina, Claro, Alban Lefranc ou encore Claudine Galéa ont par exemple proposé des réécritures respectives de la vie ou de fragments de vie de David Bowie, de Mick Jagger, de Johnny Cash, des Beatles, de Nico ou encore de Patti Smith.

2. *Rock Criticism, New Journalism, Gonzo Journalism*

Le deuxième ensemble rassemble les écrits de la critique rock – pris dans un sens extensif – et les textes issus des mouvements du *New Journalism* et du *Gonzo Journalism*. Le point commun de ces différentes œuvres est leur proximité plus ou moins importante avec la sphère journalistique. Critiques de disques, de groupes et de concerts souvent assez libres, ces articles sont désormais reconnus comme un sous-genre littéraire autonome aux normes et codes bien précis[1]. Originellement parues dans les magazines musicaux tels *Creem* ou *Rolling Stone*, certaines s'écartent bien souvent de ce cadre journalistique premier.

D'une part, tout ou partie de ces chroniques sont parfois réunies dans des recueils. Nous pensons notamment aux écrits de Lester Bangs publiés à titre posthume dans deux grands volumes, à *The Dark Stuff* de Nick Kent ou encore au livre fondateur de Nik Cohn *Awopbopaloobop Alopbamboom*. D'autre part, certains critiques rock s'essaient à une production fictionnelle voire romanesque à l'instar de Nick Tosches. Quant au *New Journalism* et au *Gonzo Journalism*, leur porosité avec le journalisme est également patente tout comme leur volonté de renouveler le récit américain. Cependant, c'est surtout la présence du rock dans bon nombre de ces textes et la contemporanéité de leur parution avec les grandes heures de la production musicale qu'il sera possible de souligner.

[1] *Rock Criticism from the Beginning* est la synthèse la plus aboutie de ce champ de la critique rock insistant sur la spécificité et l'autonomie de ce « sous-genre » littéraire. Voir également la thèse de Maud Berthomier sur la genèse de la critique rock : « De la musique et des mots. La critique rock à l'aune de la littérature (1966-1975) ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

3. Les écrits des artistes rock.

Ce troisième ensemble est constitué par les écrits des artistes au premier rang desquels se trouvent les textes des chansons. Ces œuvres mixtes permettent d'envisager les jeux intertextuels et les recyclages multiples effectués dans les chansons[1]. Mais c'est surtout les publications strictement littéraires des artistes, témoignant du pouvoir d'attraction de la littérature, qu'il convient ici de mettre en avant. En effet, nombreux sont ceux qui se sont lancés dans des travaux d'écriture indépendamment de leur production musicale. Ainsi, parmi les *songwriter* qui ont délaissé pour un temps la musique, il est possible de citer Bob Dylan, Jim Morrison, Lou Reed, Patti Smith, John Lennon ou encore Leonard Cohen – lui-même reconnu comme écrivain et poète avant de l'être comme artiste. Si ce double jeu d'échanges illustre l'interaction féconde des textes et de la musique, il est également recoupé par les multiples tentatives autobiographiques d'artistes depuis *Chronicles* de Dylan jusqu'au *Just Kids* de Patti Smith en passant par le *Renegade* de Mark E. Smith.

4. Une poésie électrique

L'idée d'une poésie électrique est une hypothèse qui trouve son origine dans la parution de différents récueils poétiques affichant explicitement leur fascination pour le rock'n'roll ou montrant que ce dernier est à l'origine de leur inspiration poétique. C'est par exemple le cas du mouvement des électriques français, qui autour de Matthieu Messagier et Michel Bulteau, a longtemps témoigné de l'influence des beatnicks et du rock, notamment avec le recueil collectif *Manifeste électrique aux paupières de jupes* (1971). C'est également le cas de recueils plus isolés à l'instar de *Strangulation Blues* de Clara Elliott dont le sous-titre *Post-punk Poems*, inscrit immédiatement l'opus dans une affiliation ou une « communauté esthétique » avec le mouvement musical éponyme. Cette proximité est également à l'œuvre dans la production de poètes contemporains (Lucien Suel, Christophe Fiat). Enfin, cette poésie élecrique croise certains recueils des artistes qui mettent en scène l'idiome « rock » dans leur écriture ("Anatomy of Rock" de Jim Morrison ou "italy" de Patti Smith respectivement extraits d'*Arden lointain* et *Early Work*).

[1] Cf. Jean-Philippe Ury-Petesch (dir.), *L'intertextualité lyrique, Recyclages littéraires et cinématographiques opérés par la chanson*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2010.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

5. Les « classiques » de la bibliothèque rock.

Une dernière catégorie d'œuvres semble se dégager. Il s'agit de textes situés hors de la sphère musico-littéraire et d'ailleurs antérieurs à la naissance du rock, qui sont à la fois tutélaires pour le rock'n'roll et pour la littérature. En effet, des références littéraires récurrentes forment un horizon intertextuel commun aux artistes, musiciens, critiques ou écrivains, parmi lesquelles les poètes William Blake et Arthur Rimbaud ou les romanciers Aldous Huxley, Jack Kerouac ou George Orwell pour ne citer qu'eux, sans compter les contemporains du rock Allen Ginsberg ou William Burroughs. Si ce réseau intertextuel est très diffus et hétérogène, il témoigne à nouveau d'un important socle littéraire du rock largement prégnant aussi bien dans les paroles des chansons que dans les textes consacrés à la musique. Enfin, il montre la réciprocité de cette interrelation rock/littérature et sa double vectorisation.

Aussi, après avoir rapidement défini ces cinq grands ensembles, nous proposons d'entrer plus précisément dans chacun d'entre eux et de caractériser les textes qui nous ont amené jusqu'à cette typologie cartographique.

B. Romans

« Il est difficile d'aborder ici toutes les œuvres à l'esprit rock ». Cette proposition, tirée d'un cartel de l'exposition « Rock et Littérature »[1] témoigne à nouveau de l'impossibilité de travailler l'intégralité des œuvres, que l'on a qualifiées de, ou qui se sont revendiquées comme « rock ». D'ailleurs, dans la salle de cette exposition intitulée « romans à l'esprit rock » et subdivisée en deux sections « anglo-saxons » et « français », on trouve pêle-mêle des récits de Tom Wolfe, d'Hunter S. Thompson, de Thomas Pynchon[2], de Charles Bukowski doté d'« une certaine sensibilité rock », de Hubert Selby qui « partage avec le rock un goût pour le langage des rues et les milieux interlopes », de Michel Houellebecq ou encore de Jonathan Coe, Don DeLillo, Jim Harrison et Nick Hornby.

[1] Exposition « Rock et littérature », Nantes, du 18 novembre 2011 au 25 février 2012, Médiathèques Jacques Demy, Floresca Guépin, Luce Courville.

[2] Ce dernier est par exemple ainsi présenté : « quand ce n'est pas l'intrigue elle-même qui a pour cadre la contre-culture et la rue (*Vineland*), c'est son art du dialogue, du rythme et des digressions qui fait résolument de Thomas Pynchon un auteur à l'esprit rock », (*ibid.*)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Il est à nouveau très facile de noter que l'expression « esprit rock » ne renvoie donc ni à une identité poétique et générique, ni à une récurrence de la référence à la musique mais simplement à la vague idée d'une communauté de pensée « marginale et rebelle ». Aussi, le terme rock est associé non plus au thème du roman, mais au style de l'œuvre qui serait proche de valeurs et de thématiques portées par le rock : fulgurance du rythme, spontanéité et recherche d'une rupture et d'une certaine liberté dans la créativité et représentation, par exemple, d'un milieu en proie à la violence et à la drogue ou encore à la révolte. Dès lors, quand bien même cette conception revêtirait une certaine pertinence, il n'est pas possible d'en faire un critère d'analyse. C'est ainsi que l'on fera le choix de travailler pour l'instant dans une double dimension générique et thématique, quitte à se trouver consciemment piégé par cette alternative « écrire rock » et « écrire sur le rock » : générique, en cela que l'on étudiera ici simplement les romans et non les récits issus du *New Journalism* et du *Gonzo Journalism* (récits avec lesquels des points de convergence seront établis plus bas) ; thématique en ce sens que le rock devra au moins se manifester sous sa forme musicale. Cette décision de privilégier dans un premier temps la récurrence de la musique semble donc un premier pas nécessaire afin de lutter contre les pièges d'une notion composite.

Le genre romanesque est donc l'élément central de cette recherche tant certains romans semblent avoir été une influence majeure pour de multiples artistes[1]. Mais c'est surtout l'autre vecteur de cette interrelation (allant du rock vers la littérature) qui sera ici privilégié à savoir que le roman multiplie les représentations de disques, de chansons, de concerts et de figures du rock. Au sein de ce cercle romanesque se conjuguent d'ailleurs les tonalités euphoriques et dysphoriques dans l'appréhension des musiques électriques, forgeant un double imaginaire axiologisé dont il a été tentant de faire un motif d'analyse. Néanmoins, cette perspective sera simplement mentionnée tant la tonalité euphorique s'impose largement dans les romans consacrés au rock. S'ils ne l'appréhendent pas tous par le même biais (personnages, objets, représentations symboliques, mise en évidence d'un *ethos*, recherches stylistiques), tous se construisent dans une fascination prononcée pour la musique, sans qu'elle s'apparente nécessairement à un éloge aveuglé. En effet, à l'instar de *Rose Poussière* de Jean-Jacques Schuhl ou de *Great Jones Street* de Don DeLillo, parus en 1972 et 1973, le rock est interrogé comme un élément symbolique du contemporain, prenant part aux écueils de son époque.

[1] Voir *infra* « Deuxième partie, intertextualités lyriques ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Mais avant tout, le rock se propose comme un objet romanesque complexe, tant par la diversité de ses acteurs que par la multiplicité des discours qu'il engendre. Dès lors, les romans se déploient dans deux dimensions non antagonistes : la mise en texte du référent musical et la production d'éléments nouveaux – création fictionnelle d'un musicien, d'un groupe, d'un concert, d'un album. Ce balancement entre fictionnalisation du réel et réalisation de fictions n'est évidemment pas exclusif, des romans inscrivant des éléments fictionnels dans un arrière-plan référentiel réel.

Ainsi, le premier mouvement peut être illustré chronologiquement par des romans tels que *Rose Poussière*[1], *Les déclassés* de Jean-François Bizot, *Less than Zero* de Bret Easton Ellis, *Norway no mori* d'Haruki Murakami, *American Psycho* de Bret Easton Ellis, *Héroes* de Ray Loriga, *Jack Frusciante è uscito da gruppo* d'Enrico Brizzi, *High Fidelity* de Nick Hornby, *Dorian, an imitation* de Will Self ou encore *Dans les rapides* de Maylis de Kerangal. Dans ces romans, la fiction s'inscrit en effet dans un référent au réel préétabli et cette inscription est si prononcée qu'elle tend peu ou prou à les façonner comme des romans de l'amateur, du fan ou du *music addict*. C'est le cas pour les protagonistes des *Déclassés*, bercés au son des groupes rock des *sixties* puis par les expérimentations psychédéliques des *seventies* (découverts au travers d'un voyage initiatique aux Etats-Unis) tout comme pour le protagoniste de *Norway no mori*, poursuivi par le morceau *Norwegian Wood* des Beatles. C'est aussi vrai pour les narrateurs de Bret Easton Ellis, respectivement fans d'Elvis, de David Bowie, des Beach Boys, ou encore des Eagles (*Less than Zero*), de Talking Heads de Genesis et de Huey Lewis and the News (*American Psycho*), ou pour les figures d'adolescents fans de The Clash, The Pogues, du Velvet Underground (*Héroes* et *Jack Frusciante*) ou encore de Blondie (*Dans les rapides*). En outre, avec les disquaires de *High Fidelity*, la fascination est plus proche de l'addiction que de la simple distraction. Cette mise en scène de l'addiction est parfois associée à celle de la décadence – motif récurrent de certains romans contemporains tels *Dorian, an imitation* qui serait en ce sens à rapprocher d'*American Psycho*, et de *Rose Poussière*, romans de la décomposition de la société postmoderne, décomposition actée par les objets (*Rose Poussière*) et les corps (*Rose Poussière*, *American Psycho*, *Dorian*).

Le deuxième parti pris s'articule autour de *Great Jones Street* de Don DeLillo, qui décrit le quotidien d'une rock star recluse dans un appartement crasseux après que celui-ci a brutalement quitté la scène et son groupe. *Littles Heroes* de Norman Spinrad est une plongée

[1] *Rose Poussière* – tout comme *Télex n°1* (1976) – n'est pas à proprement parler un roman, mais sera ici rattaché au genre romanesque.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

dans les bas-fonds newyorkais où aurait triomphé la musique électronique – prenant la forme de rock star de synthèse, les « Personnalités artificielles » ou « PA » – battant le rythme d'un environnement violent et dépravé qui ne vit plus qu'aux sons des synthétiseurs et des claviers numériques. *The Dwarves of Death* de Jonathan Coe, bien que fortement construit en arrière-plan sur des références constantes au punk, croise l'histoire de deux groupes fictifs, celui de William, le narrateur et le groupe donnant son titre au roman : *The Dwarves of Death*. *The Ground beneath her Feet* de Salman Rushdie est un roman qui mêle le mythe orphique et le mythe de la rock star par la création du personnage d'Ormus Cama. Enfin, si *Juliet, Naked* se distingue tout comme *High Fidelity* par une omniprésence de la musique populaire anglo-saxonne, l'objet de la passion musicale est intrafictionnelle : Tucker Crowe, chanteur fictif ayant eu par le passé un certain succès, est en effet adulé par le protagoniste du récit.

Mais ce n'est pas au travers de ce balancement entre fictionnalisation de la réalité et réalisation de la fiction, que l'on va appréhender l'ensemble de cette production romanesque[1], mais au moyen d'une perspective chronologique nous permettant de rester aux plus proches des évolutions musicales et sociales.

Les années soixante-dix

Rose Poussière (1972) de Jean-Jacques Schuhl est un récit à la marge de cet espace romanesque. En effet, il construit une ambiguïté forte quant à sa représentation fantasmée et euphorique du rock[2] et est structurée autour de différentes sections, parfois amorcées d'une exergue : « il y a des choses soudaines », « il y a parfois d'illustres inconnus », « enfin il y a les rolling stones qui sur eux et autour d'eux appellent tout cela à la fois : le policier, le travesti, la danseuse, frankenstein, le dandy, le robot », « y compris la décomposition de tout cela (on a pas observé suffisamment qu'il y a de la tragédie dans la mode comme l'indique son fatal acheminement vers la mort)» ; parfois anonymes ; parfois précédés par un titre (« Les Boots », « Le faux-cil (et le marteau) », « L' Eye-liner (l'écho de la mode) », « Portrait-robot du mutant 66 ». Récit à la fois fragmentaire, elliptique et fortement intertextuel, *Rose Poussière* est fondé sur le tissage de multiples textes aux provenances

[1] Voir *infra*, « III, A, 5, Dispositifs de représentation de la musique ».
[2] Dans l'exposition « Rock et Littérature » susmentionnée, cette ambiguïté est quelque peu évacuée. En effet, *Rose Poussière* apparaît comme « monté sur le principe du *cut up*, c'est une sorte de manifeste qui prônerait à la place de la lutte des classes et du communisme, l'élégance du chaos et du rock'n'roll ». Espace « les romans à l'esprit rock » *in* Exposition « Rock et littérature », Nantes, du 18 novembre 2011 au 25 février 2012, Médiathèque Jacques Demy.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

diverses dont l'ouverture est un aperçu manifeste autant qu'une pétition de principe stylistique[1].

Les paroles des chansons anglaises – tirées en grande partie du répertoire des Rolling Stones – sont immédiatement noyées dans la multiplicité des « lambeaux » textuels inondant la France du début des années 1970. Et ce rapport au texte, à l'objet (boots, eye-liner), mais aussi au corps (portrait-robot du mutant, frankenstein) est associé à une tonalité morbide. Dès lors, le rock n'est pas au centre du texte en tant que musique étant donné que « [l]es groupes anglais sont surtout des groupes » et qu'« [ils] ne sont musiciens qu'accessoirement », mais il participe et même représente (« les rolling stones qui sur eux et autour d'eux appellent tout cela ») cette décomposition de la société dans l'image, l'artifice, l'éphémère. Interrogeant l'évanescence de la mode, *Rose Poussière* est donc à la fois un récit qui colle au plus près de l'époque par sa recollection des fragments qu'il laisse gisants et une instance éminemment critique de cette époque. Par la déconstruction des visages célèbres (Marlene Dietrich, Marlon Brando, Rolling Stones ou autres), il inscrit immédiatement le rock à la fois au sein d'une marchandisation dégradante et destructrice – banalisant le trivial et conduisant toutes représentations humaines et quotidiennes vers le néant – et d'une beauté éphémère issue de cette destruction sublime et violente.

Great Jones Street (1973) est le troisième roman de Don DeLillo après *Americana* (1970) et *End Zone* (1972). Très récemment traduit en français, il met en scène le quotidien d'une rock star, Bucky Wunderlick au lendemain de son retrait de la scène musicale. Refusant tout contact avec son ancien groupe ou toute possibilité de remonter sur scène, Bucky reste terré dans sa chambre située « Great Jones Street » où il voit défiler agents, journalistes, musiciens, fans, dealers et trafiquants de toutes sortes. Ainsi, faisant à la fois référence à la figure de Dylan, aux frasques de Jim Morrison et à leurs retraits respectifs de 1966 et 1969, DeLillo montre l'affolement de l'entourage de Bucky qui se déplace jusqu'à sa petite chambre où le quotidien chaotique du protagoniste est rythmé par ces visites.

D'une toute autre nature que *Rose Poussière*, il en est à la fois très éloigné et très proche. Sa relative proximité est liée à sa mise en demeure des utopies des *sixties*. Parfois peu éloigné de la caricature, DeLillo propose la satire aiguë d'une communauté qui n'en a que le nom et qui rassemble avant-gardes artistiques, promoteurs culturels et individus mafieux. Témoignant en un sens de la fin de l'utopie contre-culturelle, il montre les paradoxes de la figure prophétique de la rock star et la perte de sens de l'hystérie débridée des *sixties*. Sa

[1] Jean-Jacques Schuhl, *Rose Poussière*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1972, p. 7.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

divergence avec *Rose Poussière* est liée au fait que cette mise à distance se traduit davantage dans une analyse amusée et rieuse de la collusion de la scène musicale, de la loi du marché et des milieux *underground* de New-York. Seulement, cette mise à distance et cette perte de sens sont contrebalancées par une nostalgie mélancolique qui transparaît dans les souvenirs des enregistrements et les paroles de chansons des « Moutain Tapes », enregistrements plus ou moins secrets qui renvoient directement aux « Basement Tapes » de Dylan et de The Band enregistrés en 1967, immédiatement après le « retrait » de Zimmerman.

Les Déclassés (1976) est le premier roman de Jean-François Bizot[1]. C'est le récit de l'éducation sentimentale, artistique et politique d'Hugues, un jeune bourgeois parisien, dans les années de l'explosion rock'n'roll, de 1967 à 1972. Eu égard à sa réussite littéraire relative, ce roman est particulièrement intéressant par son désir d'afficher toutes les composantes appartenant à la mythologie révoltée et marginale des *sixties* et des *seventies*. Il est donc à la fois une chronique des mouvements contre-culturels (féminisme, anarchisme libertaire, marxisme, maoïsme), des tentatives d'expériences communautaires, des revendications politiques, de mai 1968, d'un voyage initiatique aux Etats-Unis à la découverte du psychédélisme. Le récit est baigné et parfois dilué dans un catalogue de références musicales, artistiques, littéraires et idéologiques de la contre-culture, ce qui tend à faire du roman une liste non exhaustive des piliers de la contre-culture, des expériences communautaires et idéologiques déployées sans aucune analyse, sans mise en perspective ou recul critique implicite. Ce roman participe donc pleinement d'une volonté de mémoire et de légitimation de ces mouvements, quitte à engendrer un récit parfois sans grande cohérence où les personnages sont des stéréotypes et où les soubresauts narratifs sont autant d'images d'Epinal de la contre-culture.

Ces trois romans des années *seventies* sont comme autant de visions fascinées – parfois jusqu'à l'écœurement – des évolutions culturelles (cinéma, musique pop) et contre-culturelles propres aux années soixante qui se prolongent à l'orée des années soixante-dix. D'une posture ambiguë (Schuhl) à une posture fascinée (Bizot) en passant par une représentation amusée (DeLillo) de ces années, ils fondent une mémoire littéraire d'une contre-culture plus ou moins distanciée et sont comme le premier moment de cette réception du rock dans la sphère romanesque. Seulement, la divergence de leurs tonalités illustre de manière évidente les dimensions axiologique et politique portées par les *sixties*. Critique ou

[1] Grand amateur de musiques électriques, Jean-François Bizot est mort en 2007. Il a été fondateur d'*Actuel*, de Radio Nova, a réalisé un film *La Route* (1973) et a écrit un essai *Au parti des socialistes* (1975).

légitimation, c'est ici toute la puissance inhérente aux *sixties* qui est médiatisée dans ces trois romans écrits dans un intervalle réduit de cinq années (1972-1976)[1].

Les années quatre-vingt

Less than zero (1985) est le premier roman de Bret Easton Ellis, roman qu'il a écrit à vingt ans et qui a souvent été comparé à *The Catcher in the Rye* de Salinger. Roman urbain, Los Angeles y est présentée comme une ville sans âme dans un style dépouillé. Mais c'est également un roman musical au sens où les références musicales inondent l'action et le discours[2]. Le titre est une citation tirée d'un morceau du premier album d'Elvis Costello *My Aim Is True* (1977). Et la disparition du sens qui se manifeste tout au long du récit se perpétue au son du rock californien (Beach Boys, Eagles) ou des idoles historiques du rock (Elvis Presley) ou du glam (David Bowie). On est donc en un sens avec le personnage de Clay face à l'adolescence dorée du Patrick Bateman d'*American Psycho*, dans sa ville natale gagnée par l'ennui, l'oisiveté et la mélancolie. Le dépouillement du style, l'alternance du présent de la narration et des récits anecdotiques de l'enfance interrogent quant à leur rencontre avec l'univers ensoleillé de la bande-son du roman. La désinvolture de Clay, sa connaissance parfaite de la ville, de ces lieux les plus branchés et de toutes les actualités culturelles, font de son personnage l'antihéros californien – ou héros de la Californie contemporaine – alors même que le portrait des Beach Boys trône au-dessus de son lit.

Radio Free Albemuth (1985) est un roman posthume de Philip K. Dick, souvent compris comme le prologue à la *Valis Trilogy* (*VALIS, The Divine Invasion, The Transmigration of Timothy Archer*) qui oscille entre paranoïa, science-fiction et violente critique politique. Alternant les points de vue narratifs entre Nicholas Brady, ancien disquaire activiste de Berkeley et l'écrivain Phil Dick, il retranscrit leurs démêlés avec l'administration et les services secrets américains. Le récit fait à la fois retour aux années soixante et à la contestation estudiantine des deux protagonistes, mais surtout présente les visions extra-terrestres de Nicholas Brady, présentées comme les émanations d'une société secrète « Aramchek », qui vise à renverser le pouvoir corrompu incarné par Ferris Fremont, président des Etats-Unis. La musique devient alors le moyen pour Brady devenu producteur, d'enregistrer des disques populaires diffusant des messages subliminaux, cachés derrière le

[1] Ils sont ainsi très proches du *Fear and Loathing in Las Vegas* de Hunter S. Thompson, à la fois sur un plan chronologique (le récit gonzo est paru l'année précédente) et sur un plan thématique dans cette mise en perspective des utopies *sixties* et du « rêve américain ». Voir *infra*, « *Rock Criticism, New Journalism* et *Gonzo Journalism* ».

[2] Il a été possible d'y dénombrer plus d'une soixantaine de références aux musiques populaires.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

chant de Sadassia Silva, pour informer le pays tout entier de la conspiration liberticide conduite par Fremont.

Paru sous le titre original de *Little Heroes* (1987), ce roman de science-fiction de Norman Spinrad a été traduit en français sous le titre *Rock Machine*. Il décrit la victoire de la musique électronique et d'un environnement dépravé dans un New-York violent qui ne vit plus qu'au son des synthétiseurs et des claviers informatisés. Il permet d'envisager la mutation d'une partie du rock au contact des musiques électroniques, tout comme le devenir des morceaux et des instruments plus traditionnels. Il débute par la narration de trois histoires indépendantes, qui vont se rejoindre et se croiser au fur et à mesure du texte.

La première est celle de la « grand-mère terrible du rock and roll », vieille rockeuse fidèle aux idéaux des années soixante, qui est engagée par la multinationale Muzik à l'aube du vingt-et-unième siècle pour concevoir un titre rock dans le but d'en faire un disque d'or. Cependant, le morceau doit être produit à partir d'un synthétiseur et interprété par une PA (Personnalité Artificielle), véritable rock star à visage humain créée de toutes pièces par un synthétiseur d'images. Un conflit apparaît donc immédiatement entre les représentations classiques du rock comme révolte, liberté ou souffle nouveau et sa conception numérique. Ces chansons au devenir-tubes mettent en scène des personnalités artificielles projetant l'image de leurs créateurs-informaticiens (Cyborg Sally alias Sally Genaro et Red Jack alias Bobby Rubin). Et, par l'intermédiaire de ces personnalités artificielles, ce premier fil narratif croise peu à peu les deux autres. Le deuxième récit est celui de Paco Monaco, jeune latino cherchant à s'implanter dans les différents trafics des zones sombres de la ville. La troisième met en scène Karen Gold et sa rencontre du groupe anarchiste « Le front de libération de la réalité » qui manipule les personnalités artificielles pour pirater et plonger dans le chaos la réalité informatisée des instances au pouvoir. Outre les thématiques de la violence, du sexe et de la drogue qui parcourent le roman, les allusions à l'ancien temps du rock et à ses illusions incarnées par la « grand-mère terrible du rock' n' roll » contrastent dans un premier temps avec les réalités de la musique électronique présentées dans le récit. Mais, peu à peu, le travail de création et le pouvoir qu'auraient ces nouveaux morceaux sur les foules semblent redonner un souffle de révolte et des aspirations utopiques dignes des mouvements de protestation de l'âge d'or du rock. Ainsi, ce roman propose au travers du genre science-fictionnel, une réflexion sur un nouveau modèle de production du rock – influencé par l'explosion des musiques électroniques dans les années quatre-vingt – et une mise en scène des fantasmes portés par le rock depuis les années soixante et soixante-dix (utopie révolutionnaire, mythe de la rock star, création sous stupéfiants). Aussi, ce roman invite à un questionnement sur la

fonction de l'objet rock (et sa création) dans la narration et sur les archétypes fantasmés réinvestis dans le texte.

Enfin, le quatrième roman retenu pour ces années 1980 est *Norway no mori* (1987) d'Haruki Murakami. Cinquième roman de l'auteur japonais, il met en scène la quête amoureuse de Watanabe Tôru, épris de Naoko. Le récit se construit autour de la chanson des Beatles, « Norwegian Wood »[1]. A l'écoute de cette chanson lors du début du récit, le protagoniste se replonge dans ses souvenirs adolescents et estudiantins dans le Tokyo des années 1970 et « Norwegian Wood » se déploie comme un véritable *leitmotiv*, qui berce une narration empreinte de nostalgie où le personnage de Watanabe oscille entre un amour impossible, ses aventures fortuites et sa vie universitaire. Le titre original reprend d'ailleurs le titre de la chanson et le roman est à la fois une reprise des différents thèmes du morceau mais également de sa tonalité légère.

Ces quatre romans façonnent donc différentes postures d'auteur face au temps de l'écriture. De la nostalgie des années estudiantines (Dick et Murakami) à la science-fiction (Dick et Spinrad) en passant par l'ancrage dans le contemporain (Easton Ellis), les années 1980 ne s'immiscent pas du tout de la même manière dans les romans. Evacuées par le flash-back nostalgique ou par l'anticipation chez Dick, Murakami et Spinrad, c'est sous le signe de la désinvolture qu'elles se manifestent chez Bret Easton Ellis. Dès lors, on retrouve au travers de ces romans trois caractéristiques dont elles sont bien souvent affublées. Relativement peu fécondes sur le plan musical, caractérisées par d'importantes crises socio-économiques (récessions, chocs pétroliers, sortie des Trente Glorieuses et néo-libéralisme) elles sont à la fois un moment d'une rupture (punk 76-77) et d'une grande mélancolie vis-à-vis des décennies précédentes, perçues comme des âges d'or bénis mais sans lendemain. Elles voient la naissance des musiques électroniques commerciales (le disco) ou *underground* (krautrock, musique industrielle). Enfin, elles apparaissent comme le moment d'une forte perte de confiance et de sens, d'un désenchantement politique, musical et idéologique prononcé. Ces trois éléments se déploient en filigrane ou de façon plus immédiate dans ces romans qui choisissent donc des dispositifs narratifs divergents face à leur immédiate contemporanéité : fuite en avant, asile dans le passé ou confrontation désenchantée face au « grand cauchemar des années 1980 »[2].

[1] Cinquième chanson de l'album *Rubber Soul* (1965) des Beatles, « Norwegian Wood » est notamment connue pour être le premier morceau de musique pop à intégrer un sitar, instrument indien pour lequel Georges Harrison s'est pris de passion.

[2] Cf. François Cusset, *La décennie : le grand cauchemar des années 1980*, Paris, La Découverte, 2006.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Les années quatre-vingt-dix

The Dwarves of Death (1990) de Jonathan Coe, est un roman particulièrement riche dans son emploi des références aux musiques populaires. La trame est constituée par le récit d'un épisode de la vie de William, jeune musicien et témoin involontaire d'un crime commis alors qu'il tentait de se lancer dans une aventure avec un nouveau groupe de rock. Dans ce roman, la représentation des objets du rock se manifeste en effet sur différents plans de la narration. Le narrateur est en premier lieu un pianiste possédant son propre groupe de rock. Le chapitrage est le même que celui d'une chanson (premier et deuxième thème, pont, interlude, solo, reprise, changement de ton, coda et fondu), que le narrateur compose au fur et à mesure de l'intrigue. Dès lors, mêlant le polar aux errements amoureux et musicaux du protagoniste (dont le prénom fait d'ailleurs écho au titre des Smiths « *William, It was really nothing* » mentionné dans le dernier exergue), le récit met en scène un monde musical au travers de l'histoire du personnage, d'une construction romanesque au rythme de la chanson, mais également d'une plongée ponctuelle dans les références plus ou moins érudites des grandes heures du rock et notamment du mouvement punk, ou encore dans l'apparition au sein même du roman, de portées musicales comportant soit des notes (nous permettant de constater l'avancée de la composition de la mélodie et donc de l'intrigue) soit des rythmes de batteries accompagnant la description des répétitions du groupe de William (et la médiocrité du batteur). Ainsi, il s'agit d'un roman marqué à la fois par les inclinations logogène et méloforme, tant le récit est inondé de références musicales mais également structuré à l'instar d'un disque. Enfin, dans une perspective générique, *The Dwarves of Death* est en un sens une actualisation du roman du musicien dans le monde du rock.

Vineland (1990) est le quatrième roman de Thomas Pynchon, qui propose un vaste retour depuis les années soixante jusqu'aux années 1980 sur les communautés contre-culturelles américaines et leurs répressions policières. Ce vaste panorama profusif et délirant s'articule peu ou prou sur l'aventure amoureuse entre Brock Vonda, agent de l'agence américaine anti-drogues (DEA) et Frenesi Gates, membre d'un collectif alternatif réalisant des films militants. Glissant sans cesse d'une histoire à l'autre, il ménage une place importante à la musique aussi bien dans sa structure que dans ses thématiques.

Autre roman de Bret Easton Ellis, *American Psycho* (1991) propose une multiplicité de références[1] aux musiques électriques. Seulement, la fascination maladive tend dans ce

[1] Pour exemple de ce jeu citationnel, la référence au rock est présente dès la deuxième épigraphe du roman (« And a thing fell apart/Nobody paid much attention » TALKING HEADS), et se poursuit notamment avec les

polar vers la pulsion meurtrière. Et, si l'une n'est pas conséquence de l'autre, des chroniques discographiques se trouvent immédiatement au contact de la description minutieuse de meurtres et rythment en un sens la lecture des homicides de Patrick Bateman. Ainsi, d'une part, cette multiplicité référentielle s'ancre dans la superficialité du monde de Patrick Bateman, où se manifeste une obsession[1] pour les nouveautés[2] culturelles (disques, films, vêtements) et un fétichisme exacerbé pour la mode et les nouvelles technologies. D'autre part, outre ces objets musicaux qui envahissent le récit, le rock accompagne l'action – comme dans les clubs où vagabonde Patrick Bateman –, ouvre certaines sections du roman ou soulage la tension narrative par l'intermédiaire des chroniques biographiques de groupes tels que Genesis ou Huey Lewis and the News. Dès lors, il existe une double perspective narrative et symbolique dans ce recours romanesque au rock, au travers de la faculté à séquencer la tension narrative propre au polar[3] et des références musicales choisies vis-à-vis de la satire de l'univers du golden boy serial killer qu'est Patrick Bateman.

Les romans *Héroes* (1993) du romancier espagnol Ray Loriga, *Jack Frusciante é uscito da gruppo* (1995) de l'écrivain italien Enrico Brizzi ou encore *Sandrino e il canto celestiale di Robert Plant* (1995) de Andrea Demarchi sont caractéristiques de l'association du rock à l'adolescence, association parfois poussée jusqu'à la caricature. Ces trois romans proposent donc de façons diamétralement opposées le voyage initiatique d'adolescents ou de jeunes adultes au son des morceaux de leurs idoles. Aussi, *Héroes* est le récit de l'enfermement d'un jeune homme dans sa chambre afin de vivre en dehors du monde et à l'intérieur des chansons. Cet espace fantasmatique est occupé par de multiples figures : une fille blonde, des amis, de grandes célébrités musicales (David Bowie, Jim Morrison, Tom Waits, Lou Reed) qui l'entraînent dans un voyage loin d'une réalité qu'il trouve dégradante. Les thèmes du fantasme, de la figure de la rock star se trouvent au centre de ce roman au style fragmentaire où naissent des visions aux aspects nihilistes et baroques. La chanson nous entraîne dans la découverte d'un univers mental torturé et tortueux hanté par le rock et le modèle de la rock star au sommet de sa gloire. Cette errance au son du rock témoigne de la

---

mentions respectives des Talking Heads (Bret Easton Ellis, *American Psycho*, New York, Vintage Books, 2011, p. 8 ; 28; *American Psycho* (traduit de l'anglais (E-U) par Alain Defossé), Paris, Robert Laffont, 1998, p. 23 ; 45.), des Shirelles et des Ronettes (p. 40 ; 58.), de « Sympathy for the Devil » (p. 63 ; 84.), de Huey Lewis and the News (p. 76; 97.), du « White Rabbit » (p. 94 ; 117.) ou encore des Beatles (« J'ai vingt minutes de retard. Par une fenêtre ouverte de la Dixième Rue me parviennent les derniers accords de *A Day in the Life*, des Beatles. », p. 215 ; 248.)

[1] Cette obsession pour la musique se matérialise notamment dans l'achat en triple exemplaire du nouvel album de Stephen Bishop à la Tower Records. On trouve également la mention de collection de disques. (*Ibid*., p. 98 ; 216 et 121-122 ; 250.)

[2] Voir *infra*, « Troisième partie, contre le consumérisme et pour le fétichisme ».

[3] Voir également de manière plus ténue le polar de Michael Connelly, *The Scarecrow* (*L'épouvantail*), 2009.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

persistance de motifs tels que la révolte, l'incompréhension, l'enfermement, l'identification et le désir de reconnaissance. Et à nouveau, on retrouve ici un double emploi fictionnel de l'objet rock : d'une part, l'univers fantasmé des chansons offre sa couleur et son atmosphère au récit ; d'autre part, cet univers est décrit par une prose au caractère anarchique et éclaté.

Jack Frusciante e uscito da gruppo (1995), écrit à l'âge de dix-neuf ans par Enrico Brizzi, est un premier roman intimiste, relatant le parcours initiatique d'Alex et son histoire d'amour avec Aïdi. Les références au rock sont régulières mais assez discrètes. Elles interviennent avec les mentions de disques achetés, prêtés, de chansons auxquelles le protagoniste pense, qu'il écoute dans l'avion, qu'il chantonne sur sa bicyclette. Elles se fondent imperceptiblement, malgré leur récurrence, dans ce récit de l'adolescence. Faisant partie d'une panoplie d'objets, elles participent à la connotation d'un instant ou d'un sentiment. De plus, outre les multiples références aux chansons, le titre même du roman fait écho à l'histoire d'un groupe de rock, les Red Hot Chili Peppers, et au départ de leur guitariste John Frusciante (devenu Jack dans le roman). Le récit de cet épisode intervient assez tardivement, à la lecture de la couverture d'un tabloïd anglais. Il s'ensuit la description de ce guitariste et de ses morceaux de bravoure, qui dresse le portrait mesuré d'un musicien ni génial, ni médiocre. Au vu de l'attente engendrée par le titre, la narration tardive de cet épisode et les questionnements du protagoniste quant à ce départ, tendent à façonner une analogie entre le récit et l'histoire réelle. En effet, ce musicien qui quitte le groupe au sommet de sa gloire, interroge le personnage en le renvoyant à sa propre expérience et sa propre appartenance à un groupe ou à une collectivité.

Sandrino i el canto celestiale di Robert Plant (1995), est le récit des aventures de deux comédiens amateurs Sandrino et Giuseppe dit le Géant formant un collectif théâtral avant-gardiste, parcourant le pays dans un voyage iniatique mêlant représentations, fêtes et rencontres diverses et variées. La narration à la forme épistolaire, interroge notamment la rupture de cette amitié bohème, et la confrontation avec la hantise de l'âge adulte. Le rock est alors l'élément caractéristique de cette aventure adolescente, dont le récit expose avec mélancolie la fin programmée.

High Fidelity (1995) est véritablement le roman paradigmatique de la fascination érudite pour la musique pop. Le snobisme des trois disquaires et leurs classements incessants témoignent bien de la fascination excessive voire maladive qu'exercent disques et chansons sur les personnages. Seulement, cette fascination n'est jamais dénuée d'une autodérision et d'un aspect ludique très postmoderne. D'ailleurs, ce roman pose immédiatement la question de la valeur du rock, de la valeur du rock dans la littérature et de la valeur du rock par rapport

aux autres musiques. En effet, le rock et la pop sont portés par les personnages au sommet de la pyramide musicale, si ce n'est de la pyramide culturelle dans son ensemble. Inversement, ils affichent un dédain élitiste à la demande de certains morceaux par le client. La participation des objets rock au roman ouvre donc un espace culturel réservé aux initiés, codifié, et hermétique aux novices, autant que les trois disquaires Rob, Dick, Barry restent fermés à toute ouverture hors du monde dont ils ont fixé les normes.

Jesus' Son (1996) de Denis Johnson est un recueil intéressant en cela qu'il importerait davantage une dimension stylistique qu'une dimension thématique et référentielle issue du rock. En effet, cette compilation de onze nouvelles parues antérieurement dans la presse ne fait que très peu allusion au rock, hormis son titre[1] et une référence à Neil Young[2], mais met en scène une immersion dans des univers chaotiques auxquels le narrateur prend parfois complètement part ou dans lesquels il se tient au contraire totalement en retrait. Outre cette indécision narrative, chaque nouvelle se propose comme une étape vers la désintoxication, à l'instar d'un chemin de croix inachevé.

Enfin, construit sur une hybridation du mythe d'Orphée et de la mythologie rock, *The Ground beneath her Feet* (1999) propose une traversée historique depuis les années soixante jusqu'aux années quatre-vingt-dix. Dans ce roman gigantesque, Salman Rushdie met donc en scène la construction d'un mythe orphique contemporain sous les traits d'Ormus Cama, rock star à la recherche de son amante Vina dans les méandres d'un milieu artistique hypocrite et destructeur.

Parmi ces huit récits parus dans les années 1990, il est possible d'entrevoir de multiples points de convergence. Qu'ils soient des romans de l'adolescence (*Héroes* et *Jack Frusciante, Sandrino*), des mises en scène du mythe de la rock star (*Héroes*, *The Ground beneath her Feet*), des polars (*The Dwarves of Death, American Psycho*), tous sont des romans de l'amateur passionné voire érudit. *The Dwarves of Death* et *High Fidelity* peuvent par exemple être fortement rapprochés pour leur représentation de héros empreints d'une forte culture rock. Mais cette érudition n'est jamais loin de l'addiction à la musique (*High Fidelity*), aux drogues (*Héroes*, *The Ground beneath her Feet, Jesus'Son*) ou aux meurtres (*American Psycho*). Ces romans interrogent donc aussi bien la question de la valeur du rock, de son érudition voire de sa légitimation qu'une tendance addictive qui s'étend de la dépendance

[1] Dans la même perspective, voir *Girlfriend in a Coma* (1998) et *Eleanor Rigby* (2004) de Douglas Coupland, qui prennent pour titre les chansons des Smiths et des Beatles. Voir Douglas Coupland, *Girlfriend in a Coma,* Toronto, Harper Collins, 1998 ; *Eleanor Rigby : A Novel*, New York, Bloomsbury USA, 2006; *Eleanor Rigby*, Vauvert, Au Diable Vauvert, 2007.

[2] Voir Denis Johnson, *Jesus' Son,* New-York, Picador, 1992, p. 61 ; *Jesus' Son* (traduit de l'anglais (E-U) par Pierre Furlan), Paris, Bourgois, 1996.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

légère à la folie meurtrière. En outre, autant les romans des décennies précédentes évoquaient encore de manière critique ou non les aventures contre-culturelles voire révolutionnaires, autant le désenchantement des années 1980 apparaît ici assimilé, laissant désormais le champ libre à des questionnements contemporains : le relativisme postmoderne, l'individualité schizophrène ou encore les relations addictives. Malgré tout, ce tableau trop noir ne doit pas cacher les dimensions nostalgiques, mélancoliques, joyeuses et ludiques qui parcourent notamment *Héroes, Jack Frusciante, Sandrino* ou encore *The Ground beneath her Feet*.

Les années deux mille

Dorian, an imitation (2002), huitième roman du romancier anglais Will Self, traduit simplement en français sous le titre *Dorian*, est une relecture intertextuelle du *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde. Transférant la décadence fin XIXe au Londres[1] des années 1980 et 1990, il dévoile les vies entrelacées d'Henry Wotton, de Dorian Gray ou encore de Basil Hallward, dans un milieu londonien où l'art contemporain semble à son apogée, où la drogue et la musique pop règnent en maître, déclinant peu à peu jusqu'à la fin du siècle. Interrogeant le statut de l'image dans l'art contemporain, la déchéance au sein des milieux avant-gardistes et le délitement des relations humaines, *Dorian* est une satire acérée d'une sphère artistique corrompue par le vice et le consumérisme. Construit en trois parties « Enregistrements », « Transmission », « Réseau »[2], la musique y est à la fois omniprésente et apparemment insignifiante sur le plan narratif, à l'instar d'un « flot de musique pop synthétisée, rythmée et envahissante »[3]. Seulement, elle « infuse »[4] le roman, s'immisce dans l'esprit de Dorian Gray observant le « Cathode Narcissus »[5], récitant l'air d'un morceau de Kraftwek « The Model » :

> Dorian Gray guettait son image dans chacune de ces surfaces réflechissantes, en remuant les lèvres au rythme de la bande-son narcissique qui passait dans sa tête vide. « Elle est mannequin et elle a de la

[1] Sur cette question de l'intertextualité décadente entre Oscar Wilde et Will Self, voir Mathilde Morantin, « «Usages du roman pour une littérature usagée » : l'instrumentalisation du roman au service de la fin de la Littérature», *LHT* [En ligne], N° 6, LHT, Dossier, mis à jour le : 10/06/2009, URL : http://www.fabula.org/lht/6/dossier/122-morantin.

[2] "Recordings", "Transmission", "Network", (Will Self, *Dorian, an imitation*, London, Penguin Books, 2003 [2002], (*Dorian* (trad. Francis Kerline), Paris, Seuil, 2004), p. 1-70 ; 71-166 ; 167-277 et 13-91 ; p. 95-197 ; p. 201-319.)

[3] "synthetised pop music, thudding and peeping", (*Ibid*., p. 8 ; 20.)

[4] "The pop still peeped", (« La musique pop infusait toujours »), (*Ibid*.)

[5] "In each of these reflective surfaces Dorian Gray sought himself out, while lip-synching to the narcissistic soundtrack that played in his empty head. " She's a model and she's looking good, I'd like to take her home it's understood… She plays hard to get, she smiles from time to time… It only takes a cam-er-a to make her mine…"", (*Ibid*., p. 15 ; 28-29.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

gueule, j'aimerais me la faire, c'est entendu… Elle joue les difficiles, elle sourit de temps en temps… Suffit d'une caméra pour la faire craquer… »

Le rock prend donc part à cette œuvre artistique (« Les fluides de Dorian présentaient une cascade de mouvements. Il y a avait aussi une bande-son, une voix fluette et essoufflée soutenue par un insistant battement rythmique. »), véritable clé de l'intrigue, tant la chanson de Kraftwerk annonce le propos de Dorian au moment fondateur où celui-ci envisage l'idée d'une jeunesse éternelle qui lui serait permise par le vieillissement de ses avatars : ««« Dommage que ce ne soit pas l'inverse » […] En vérité, je suis jaloux de ces images… Elles sont déjà plus jeunes que moi de plusieurs heures. ».[1]»

Il envahit également chaque course en voiture, investit les paroles des personnages (« De l'air ! Je veux sortir ! »)[2] et embrasse leurs pensées embrumées par la drogue : « Dans son oreille interne, de grandes volutes tourbillonnantes de guitare électrique s'enroulaient, se mélangeaient et éclataient comme un orchestre de mille Jimi Hendrix jouant *Siegfried Idylle*. »[3]. Mais simultanément, le rock disparaît dans certains night-clubs du roman et est bien souvent restreint à un rôle anecdotique : « Le seul fond sonore était un brouhaha dérangeant ; il n'y avait pas de musique – pas de piste de danse non plus, d'ailleurs juste un espace suffisant pour une promiscuité débridée. »[4].

Dans les rapides (2007) est le troisième roman de Maylis de Kerangal[5]. Il met en scène les aventures adolescentes de trois amies (Lise, Nina et Marie, narratrice du roman) qui découvrent à l'automne 1978 le groupe Blondie et sa chanteuse Debbie Harry, durant « [ce qu'elles devaient appeler plus tard entre elles] le Jour-de-Blondie »[6]. Le lien fort structuré autour de Debbie Harry se brise au moment où Nina se prend de passion pour Kate Bush.

---

[1] "Across their faces, hissing with static, the fluid images of Dorian presented a cascad of motion. There was a soundtrack as well, an insistent thrumming beat entwined with a breathy fluting.", "I wish it was the other way round […] Personnaly I'm jealous of the bloody thing – it's already hours younger than me.", (*Ibid*., 22-23 ; p. 37-39.)

[2] "The Jaguar coasted to a halt at some traffic lights. The stereo was cranked right up and belting out "Too Drunk to Fuck" by the Dead Kennedys.", "I want to break free" (« La Jaguar freina devant un feu rouge. La radio, réglée à plein volume, beuglait « Too Drunk to Fuck » des Dead Kennedys », (*Ibid*, p. 28 ; 33 et 45 ; 52.)

[3] "In Wotton's inner ear great whirls and skirls of electric guitar slashed and meshed and crashed, as if a vast orchestra of Jimi Hendrix were playing the *Siegfried Idyll*.", "Dorian was perfectly tailored for this off-the-peg youth cult, with its pre-millenial cocktail of stimulant drugs and dance music." (« Dorian était parfaitement équipé pour ce culte prêt à porter de la jeunesse, avec son cocktail prémillénaire de drogues stimulantes et de *dance music* »), (*Ibid*., p. 104-105 ; 128 et 144 ; 173.)

[4] Ou encore : « Un radiocassette stéréo diffusait Bowie qui invectivait la compagnie d'une voix aigrelette : « *Let's dance* » », "The only sound was a disturbing susuration ; there was no music – and besides, the bar-room had no dance floor, only space for a freeform ruck.", "A ghetto blaster tootled out Bowie, who weedily inveighted at the company, "Let's dance".", (*Ibid*, p. 93 ; 110 et 130 ; 151.)

[5] Ce texte peut être considéré comme un roman bien qu'il appartienne à la collection « Naïve Sessions » dont les autres textes sont davantage des biographies fictives (voir *infra*, « C- Vies Imaginaires »).

[6] Maylis de Kerangal, *Dans les rapides*, Paris, Naïve, « Naïve Sessions », 2007, p. 17.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Roman d'une adolescence lycéenne dans la ville portuaire du Havre – qui « à l'instar de Liverpool, Hambourg ou Manchester est déjà une *rock city*, ce que les trois filles ignorent »[1]–, le texte est rythmé par les chansons de Kate Bush et de Blondie, à la fois sur un plan logogène (elles sont au cœur des discussions et des pensées du trio) et sur un plan méloforme. En effet, les chapitres sont dotés d'épigraphes citant des titres de Blondie, Kate Bush ou The Modern Lovers[2]. Séquencé à la façon d'une *playlist*, c'est également un roman de l'éducation au rock[3] où la fascination musicale construit les relations affectives (amicales ou amoureuses), à l'instar de *Brighton Rock(s)* (2011) de François Audouy qui retrace la jeunesse parisienne d'un étudiant au son du renouveau du rock des années 2000 et pointant le caractère énergique et éphémère de cette éducation au rock.

Juliet, Naked (2009) est le dernier roman paru de Nick Hornby qui retourne aux thématiques présentes dans *High Fidelity*. Il narre les mésaventures d'un couple dans lequel Duncan, totalement fasciné par un obscur chanteur du nom de Tucker Crowe, en vient à négliger sa femme Annie, à l'instar de Rob et Laura dans *High Fidelity*. Seulement, la réconciliation générale n'a ici pas lieu, car Annie, par le biais du blog tenu par son mari et quelques amateurs de Tucker Crowe, rencontre le chanteur en question et devient son amante. De fait, elle réalise le rêve de son mari en lui permettant de le rencontrer mais détruit simultanément leur couple. La question de la fascination maladive est ici poussée un cran plus loin par Nick Hornby et le roman s'articule autour de la parution d'une démo obscure de Crowe – *Juliet, Naked* qui donne son titre au roman – et que sa femme parvient à se procurer.

La fin des punks à Helsinki (2010) de Jaroslav Rudiš est un roman qui interroge la postérité du punk dans le contexte de l'ancien bloc de l'est, à la fois avant et après la chute du mur de Berlin. Il met en scène la vie monotone d'Ole, ancien chanteur punk, qui tient un bar dans une ville de l'ex-Allemagne de l'Est et dont les souvenirs ressurgissent dans un présent désanchanté. Ce premier récit croise alors le journal d'une adolescente punk, vivant à Jesenik dans les années 1980, petite station thermale de Silésie, qui dévoile ses états d'âme amoureux, son rejet de l'autorité maternelle et ses craintes à propos de l'explosion de Tchernobyl. Alternant critique d'une révolte caricaturale, mise en scène d'une radicalisation du rejet social (anarchisme et terrorisme) et nostalgie amusée, le roman s'immisce dans l'histoire complexe

[1] *Ibid.*, p. 11.
[2] Voir *infra* « Deuxième partie, les mots du rock ».
[3] « […] il y a tant à faire, nous partons de si loin. Puisque nous méconnaissons tant et qu'il n'est aucune *tabula rasa* qui vaille la peine. Puisque nous sommes prises en tenaille entre la discothèque parentale […] et la variété post yé-yé débitée par les quatre radios nationales […] Puisque nous nageons dans la confusion. Inaptes à mettre un nom sur un morceau, un visage sur un refrain, nous convergeons vers le flot bouillant et anonyme où frisent et coagulent des dizaines de bandes magnétiques aux reflets mordorés. », (*Ibid.*, p. 44-45.)

du punk dans l'ex-URSS et de sa postérité à l'aune des années 2000, en oscillant entre de multiples tonalités (de la plus violente à la plus désabusée). Il constitue un contrepoint au *Human Punk* (2000) de John King, qui raconte sans concession dans une langue outrancière trois tranches de la vie de Joe, depuis sa violente adolescence punk dans la banlieue de Londres en 1977 à son quotidien de dj à l'aube des années 2000, en passant par son exil asiatique dans les années 1980. Mise en scène du l'impact du punk sur les classes populaires, il interroge la véritable identité musicale (son opposition à la disco) et sociale (la description d'un quotidien) du mouvement. Ces deux romans mettent en perspective de façon différente le devenir des punks après l'explosion du mouvement, dévotion continue dans *Human Punk* ou distanciation lucide et mélancolique dans *La fin des punks à Helsinki*. Néanmoins, malgré leurs différences de ton, ils mettent en avant un refus des systèmes sociaux et politiques et une prédilection pour la simplicité du quotidien contrastant avec une stricte posture nihiliste.

Ces cinq romans construisent donc à la fois une posture tournée vers le passé (référence à la décadence fin de siècle chez Will Self ; description d'un épisode de la fin des années soixante-dix pour Maylis de Kerangal ; fascination pour un chanteur dépassé dans le texte de Nick Hornby et double vision rétrospective sur le punk dans le bloc de l'Est et dans la banlieue londonienne) et une réflexion sur la présentification de ce regard tourné vers le passé : en effet, la transposition chez Will Self interroge la situation contemporaine de Londres ; Marie, la narratrice insiste sur la nécessité de « [d]ire cette histoire au présent [qui] est un temps qui contient tous les autres »[1] ; la fascination désuète pour Tucker Crowe est balayée par le retournement de la situation amoureuse dans *Juliet, Naked* ; et surtout l'histoire du punk est interrogée par la vision rétrospective de Ole ou de Joe, le premier bien ancré dans les difficultés professionnelles et familiales de son présent, le second dans les souvenirs de son ami Gary.

Après ce rapide parcours au sein de ces romans dont la relation au rock aurait pu être qualifiée d'euphorique, le premier constat possible est de nuancer cette caractérisation. De manière différente, *Rose Poussière, Great Jones Street, American Psycho, Little Heroes* voire *Juliet, Naked* incitent à nuancer cette mise en scène nécessairement laudative du rock. Il faut ensuite mettre en perspective la présentation chronologique de ces romans, décision quelque peu arbitraire mais qui a néanmoins permis de dégager un rapport de plus en plus distancié vis-à-vis des *sixties* et du début des *seventies*. Ainsi, les postures d'écriture face à ces décennies fondatrices et mythifiées

[1] *Ibid.*, p. 15.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

du rock sont de moins en moins marquées par une fascination aveugle : la nostalgie douce, la fuite en avant, l'enracinement dans le présent sont privilégiés eu égard à ces repères temporels. En outre, il est notable que la production romanesque actualise les évolutions musicales (un avant et un après le punk, l'apparition des musiques électroniques), culturelles (un avant et après l'explosion pop, le psychédélisme ou Altamont) et sociales (notamment à partir des *eighties*). Enfin, des points de convergences se manifestent immédiatement : récurrence des figures de l'adolescent, de l'amateur et de l'artiste qui engendrent une profusion générique des romans correspondant, présence voire simultanéité des inclinations logogène et méloforme, recours au rock comme élément paradigmatique ou tout du moins symbolique d'une représentation sociétale, interrogation sur les relations fascinées, angoissées, addictives voire pathologiques au rock, questionnement latent sur la valeur de la musique rock et réflexion sur la fonction de l'objet rock dans la marchandisation culturelle, le consumérisme et la construction de l'individu. Devant une telle diversité, les appellations « romans rock » ou « romans à l'esprit rock » seront écartées pour privilégier l'idée de « rock-fictions » en analogie avec l'expression « musique-fiction » forgée par Aude Locatelli[1].

Face à ce versant euphorique se déploie une tonalité dysphorique dont nous pouvons rapidement esquisser les contours. Cette dernière est bien souvent liée à l'élection par le roman d'un autre genre musical. Ainsi, encadrant historiquement voire technologiquement le rock, on trouve en amont l'imaginaire classique – ici employé au sens large et dans lequel on pourrait englober le jazz – et en aval la musique électronique. Paradoxalement réunis par leur aversion pour le rock, ces deux imaginaires emploient des arguments quasiment antagonistes pour appuyer cette aversion. D'une part, et comme on a pu le noter précédemment, l'imaginaire classique voit dans le rock une musique non-humaniste, individualiste et sauvage qui nuit à la culture classique. D'autre part, le rock est en un sens débordé par l'imaginaire électronique, qui voit en lui un phénomène daté et dépassé, appartenant à une culture archaïque voire classique et figée.

Sans reprendre ici les postures anti-rock de Milan Kundera ou de Pascal Quignard analysées dans l'introduction, on citera simplement à nouveau quelques récits qui représentent le rock de manière dysphorique : *Le Livre du rire et de l'oubli* (1978) et *Les testaments trahis* (1993) de Milan Kundera ou encore *L'occupation américaine* (1994) de Pascal Quignard,

[1] Voir *infra*, « Deuxième partie, aux frontières des genres ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

pour l'imaginaire mélomane classique[1]. C'est un roman de José Angel Mañas, *Ciudad Rayada* traduit sous le titre *La ville disjonktée*, qui est le principal point d'appui de cette condamnation du rock au profit des musiques électroniques. En effet, au travers de différents exemples paradigmatiques, c'est tout le système de représentations associées au rock qui se trouve implicitement ou explicitement attaqué. Les moments du festival et du concert, les lieux symboliques, les personnages typiques du rock sont comme autant d'éléments distanciés par le personnage principal pour qui le rock est synonyme de « musique de vieux ». Le très jeune narrateur du roman, Kaiser, est un dealer, féru de musique électronique, qui a donc en horreur le rock'n'roll, et qui, après avoir tiré sur un concurrent, doit quitter la ville. Entre paranoïa et déformation de l'écriture, le roman propose le voyage « disjonkté » entre *road-movie* vers un festival rock et retour halluciné dans Madrid, d'un adolescent sans concession à la fois drôle et pathétique.

Balayant le rock comme celui-ci avait en un sens balayé les musiques qui le précédaient (jazz, be-bop), les musiques électroniques rythment donc le roman autant au vu de leur omniprésence thématique que de leur influence stylistique. En effet, non seulement, la narration fait la part belle aux dialogues et descriptions mettant en scène l'électro, mais en outre, le style de la narration est oralisé, déformant le lexique sous l'influence de la drogue. Ces procédés illustrent donc à la fois la volonté de promouvoir une musique dans l'air du temps et d'exemplifier sa puissance par son effet performatif sur le texte littéraire.

De fait, on trouve à la fois une mise à bas des références nostalgiques au punk, au rock et à toutes leurs mythologies[2], et l'affirmation d'un fossé générationnel entre les amateurs de rock et d'électro[3], seule musique capable de provoquer « le rythme, le sentiment, la fête » :

> - Vous avez rien de plus récent ?
> Le fossile m'a dit ke ce k'il écoutait de plus récent c'était des groupes ke je ne connaissais pas. Je l'ai koupé vite fait : « Ecoutez, je sais pas komment étaient ces groupes, mais sachez ke tout a évolué

[1] Voir l'introduction pour la mise en perspective de cet imaginaire musical classique.
[2] Voir José Angel Mañas, *Ciudad Rayada*, Barcelona, Destino, 2009, p. 207-208 ; *La ville disjonktée* (traduit de l'espagnol par Jean-François Carcelen), Paris, Editions Métailié, 2003, p. 191.
[3] "No sé por ké, pero los beinteañeros de ahora, sobre todo los que ke ban por los veintitantos, seulen ser bastante pringaos. Kiero decir ke han pillado el final de una época y el principio de otra. Komo ke se han dado un poco deskolokados, no sé si me expliko. […] - Mira, Nel, yo yo non podía más. Me estaba convirtiendo en un fósil. No salíamos nunca, todos los días en casa de sus viejos, leyendo a Marguerite Duras y escuchando a Bob Dylan. Necesitaba un poco de libertad, tío, volver a vivir…", (« Je sais pas pourquoi, mais les meks de plus de vingt ans d'aujourd'hui, surtout ceux qui ont près de la trentaine, sont vraiment des nuls. Ce que je veux dire, c'est qu'ils vivent la fin d'une époque et le début d'une autre. Ils sont un peu à côté de la plake, koi, je ne sais pas si je me fais bien komprendre. […] - Ecoute, Nel, moi j'en pouvais plus. J'étais en train de me fossiliser. On ne sortait jamais, tous les jours chez ses vieux, à lire Marguerite Duras et à écouter Bob Dylan. J'avais besoin d'un peu de liberté, mec, de revivre… »), (*Ibid*., p. 175-176 ; p. 161-162.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

dans la musike. Le rythme, le sentiment, la fête, vous comprenez ? Ca a rien à voir avec le rok ou tout ce que vous ékoutiez à votre époke. Avant la musike électronique, y a rien ki vaille le koup, kroyez-moi. » [1]

Finalement, au travers de cette esquisse d'un imaginaire littéraire électronique[2], c'est une partie de la spécificité radicale et marginale du rock qui est quelque peu mise en perspective. En effet, débordé par la radicalité des musiques électroniques et la jeunesse de leurs amateurs, le processus d'autolégitimation du rock par la radicalité est reproduit à son insu et retourné contre lui-même. La marge reste donc bien un espace mouvant dont les frontières fluctuent sans cesse et se rapprochent toujours du centre. C'est donc ici la question du devenir et de la récupération qui se manifestent au travers des appréhensions romanesques dysphoriques du rock qui peuvent tenir aussi bien de la réaction contre le rock (anti) que de la volonté de dépassement (post).

C. « Vies imaginaires »

Hypothèse biographique[3], vie imaginaire, biographie fictive ou fantasmée, la dénomination devant expliciter ce phénomène littéraire n'est certainement pas encore arrêtée[4]. Mais depuis la parution des deux textes d'Eugène Savitzkaya et de Nick Tosches, *Un Jeune Homme trop gros* (1978) et *Hellfire* (1982), la réécriture biographique de la rock star ou de la vedette tend à devenir un sous-genre littéraire à part entière. De fait, cette construction générique est proposée vis-à-vis de la multiplicité des biographies fictives parues depuis le début des années deux-mille, et ce, notamment en langue française, autour des figures de David Bowie (*Nous Autres*), Courtney Love (*Héroïnes*), Mick Jagger (*Un démocrate, Mick Jagger 1960-1969*), Johnny Cash (*J'ai appris à ne pas rire du démon*), Elvis Presley (*Fonction Elvis),* Hoggboy (*Les doigts écorchés*), des Beatles (*Black Box Beatles*), des Smashing Pumpkins (*The Smashing Pumpkins/Tarantula Box Set*), Nico (*Vous n'étiez pas là*), The Cure (*The Cure/Let's go to bed*), Pearl Jam (*Pearl Jam/Vitalogy*), Radiohead (*Big Fan*),

[1] "-¿No tiene algo más aktual? El fósil dijo ke lo más aktual ke eskuchaba eran unos grupos ke yo no conocía. Le korté ráido: - Mira, no sé kómo serían esos grupos, pero nol le kepa la menor duda de ke la músika ha mejorado todo. Ritmo, sentimiento, fiesta, ¿entiende? No tiene nada ke ber kon el rok o lo ke fuera ke eskuchara en su época. Antes de la música elektrónica no hay nada ke balga la pena, kréame.", (*Ibid*., p. 186 ; 171.)

[2] *Little Heroes* aurait également pu trouver sa place au sein de cette collusion d'un imaginaire électronique et d'une représentation dysphorique du rock. Malgré tout, sa dimension science-fictionnelle, sa fascination pour l'imagerie mythique du rock (Woodstock, Altamont) finit par faire de la musique électronique, un apogée de l'esprit *rock'n'roll* bien plus qu'une remise en cause de ces codes.

[3] Cf. Arno Bertina, *Ma solitude s'appelle Brando, hypothèse biographique*, Paris, Verticales, 2006.

[4] Voir « Autour de *Vous n'étiez pas là* », art. cit.

Phil Spector (*Lost Album*), Patti Smith (*Le corps plein d'un rêve*) ou encore de Jimi Hendrix (*Hymne*), liste à laquelle on peut ajouter le roman de Maylis de Kerangal, *Dans les rapides*, qui n'est pas à proprement parler une biographie de Debbie Harry, mais qui est structuré autour du groupe Blondie.

Si cette énumération n'est évidemment pas exhaustive, elle témoigne de la fécondité de ces figures comme objet littéraire. Cependant, deux objections peuvent être apportées à ce constat. D'une part, ce sous-genre s'inscrit dans une tradition très ancienne, dont les textes fondateurs sont nombreux : *Vies imaginaires* de Marcel Schwob et *Héliogabale* d'Artaud en passant par *Portrait of the Artist as a Young Dog* de Dylan Thomas jusqu'aux *Trois Auteurs* de Pierre Michon, et pour la sphère musicale, *El Perseguidor* de Julio Cortázar et *Der Untergeher* de Thomas Bernhard. Il ne s'agit donc pas d'y voir la fondation d'un nouveau sous-genre littéraire mais bien de se poser la question de la continuité vis-à-vis de ces modèles et de la spécificité de la figure de la rock star dans cette filiation. D'autre part, cette profusion peut également s'expliquer par le retour en grâce du rock dans les années deux-mille, mais également eu égard à des partis-pris éditoriaux très favorables[1]. Une fois ces objections émises, il n'est évidemment pas possible de réduire cette profusion à un effet de mode ou à une quelconque opération commerciale. Nous procéderons ici en deux temps, non en suivant le modèle décennal des romans, mais en observant les premiers opus de biographies fictives et leur démultiplication récente.

1. Les précurseurs

Le texte d'Eugène Savitzkaya s'intitulant *Un Jeune homme trop gros* (1978) paru aux Editions de Minuit, est une vraie-fausse biographie d'Elvis Presley. En effet, s'il n'est jamais nommément cité dans le livre, on y reconnaît son parcours et le livre lui est même dédié. Le texte est parcouru par les figures récurrentes de la mère du chanteur et de son manager, « le Colonel ». Cependant, le texte prend des libertés avec le genre biographique en ajoutant des détails fictionnels. Il se projette dans l'univers mythique et dérisoire du quotidien du rockeur en transposant la fureur et le stress du personnage dans une boulimie débordante. Et ce récit biographique interroge d'une manière transversale la représentation fictionnelle des

[1] Il existe au moins deux collections dont la visée est de promouvoir cette relation forte de l'écriture à la rock star : il s'agit des « Naïve Sessions » des éditions Naïve qui font la part belle à ces vies imaginaires et dont bon nombre des textes cités plus haut font partie, et de la collection « Solo » aux Editions Le Mot et le Reste. Chez Naïve, cette volonté ne s'en tient pas nécessairement aux figures artistiques, voir par exemple, dans le cadre de la revue *Inculte*, *Une chic fille*, Paris, Naïve, 2008.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

objets rocks, les chansons n'étant jamais précisément citées, les concerts semblant appartenir à un univers où l'exceptionnel et le fantasme laissent rapidement la place à une certaine banalité répétitive voire décadente. Ainsi, sur la question de l'emprunt et du réinvestissement des archétypes associés au rock, ce texte propose une vision qui lisse l'œuvre et le parcours de l'artiste sans l'effacer totalement. L'écriture parvient à retracer la vie de la rock star sans faire apparaître avec violence les soubresauts de son existence, en enveloppant le rockeur, les chansons et les concerts dans un tournoiement fragile, léger, presque anecdotique et enfantin.

Hellfire (1982) est une biographie fortement romancée d'une des autres figures historiques du rock'n'roll : Jerry Lee Lewis. Au-delà des frasques de l'artiste (parmi lesquelles son mariage avec sa cousine âgée de onze ans), de ses diverses plongées dans les affres de la drogue ou dans les méandres de la justice, c'est ici la destinée de l'homme Jerry Lee Lewis et de son parcours au travers de la société américaine qui est en jeu, dans une écriture s'impliquant bien plus dans le souci du récit que dans la mise en scène du détail référentiel :

> Il était le Tueur, et il était immortel – condamné à l'être, aussi longtemps que le bien et le mal seraient là pour écarteler les hommes dans d'atroces souffrances. Il s'assoirait dans les loges d'un millier de boîtes de nuit froides et humides, et il saurait cela, et il avalerait encore une fois des pilules qu'il ferait encore une fois passer avec trois doigts de whisky, et il le saurait plus encore. […] Puis, il s'en irait dans la nuit ancienne, vers davantage de pilules et davantage de whisky, là où les chiens noirs n'arrêtent jamais d'aboyer et où l'aube n'arrive jamais ; il s'en irait là-bas.[1]

Cette biographie exemplaire met en scène avec une certaine sobriété les heures et les heurts de la gloire de l'artiste et travaille sur la dimension quasiment biblique d'une telle destinée comme le montre Greil Marcus dans sa « Préface » : « *Hellfire* finit par se lire comme un évangile apocryphe du XXe siècle »[2] plus proche du sermon que de la véritable biographie :

> En même temps, le livre de Tosches relève d'une tradition spécifique et particulièrement peu étudiée de la biographie américaine. […] c'est une déposition poétique et imaginative qui vise moins à éclairer le bourbier américain qu'à le juger. *Hellfire* est moins une 'histoire vraie' – bien

[1] "He was the Killer and he was immortal- damned to be, for as long as there were good and evil to be torn between in agony. He would sit backstage in a thousand dank nightclubs, and he would know this, and he would swallow more pills and wash them down with three fingersmore of whiskey, and he would know it even more. […] Then he would be gone into the ancient night, to more pills and more whiskey, to where the black dogs never ceased barking and dawn never broke; he would go there.", (Nick Tosches, *Hellfire: The Jerry Lee Lewis Story*, London, Penguin Books, 2007, p. 157-158 ; *Hellfire* (traduit de l'américain par Jean-Marc Mandosio), Paris, Editions Allia, 2001, p. 188-189.)

[2] "[…] *Hellfire* reads like nothing so much as twentieth-century Apocrypha.", (Greil Marcus, « Foreword »; « Préface », *ibid.*, p. vii-viii ; 9.)

> que ce soit le plus scrupuleux des livres pour tout ce qui concerne les dates, les lieux, les maisons de disques, les crimes, et pour ce qui est de raconter l'histoire – qu'un pamphlet implacable.
> A contre-courant du genre « trou de la serrure » qui a envahi la biographie américaine, où la vie des personnages les plus triviaux est examinée jusque dans ses détails les plus insignifiants, le livre de Tosches est à la fois dense et concis. […] il est à la fois un discours sur les valeurs – leur origine, leur influence – et un exemple du premier genre littéraire américain : le sermon. [1]

Cette volonté de proposer une biographie « à contre-courant du genre "trou de la serrure"» est associée à la construction d'un personnage singulier, aux frontières de la tradition religieuse et des plaisirs offerts par la société américaine, qui témoigne selon Greil Marcus d'une histoire partagée par « tous les Américains »[2].

2. La nouvelle vague

Depuis les années deux-mille se déploie donc une multitude de biographies fictives s'appropriant les figures canoniques du rock. Ces « vies imaginaires » prennent à leur compte grand nombre des idoles de la musique populaire à partir de deux dispositifs non-exclusifs. Le premier est le récit fictionnel de fragments de vie tandis que le second envisage la vie de l'artiste par la description d'un album ou d'un titre réel (*Vitalogy*, « Let's go to bed », *One Size Fits All*, « The Star Spangled Banner » dans *Hymne*) ou fictif (*Tarantula Set Box*, *Black Box Beatles* ou *Lost Album*).

Dans *Nous Autres* (2000), Olivier Rohe propose un parcours fragmentaire entre les différents personnages de David Bowie (Ziggy Stardust, Aladdin Sane, *etc.*), qui montre la figure schizophrénique de la rock star dans des dialogues multiples entre ses avatars artistiques, ses fans ou ses amis. *Un démocrate, Mick Jagger 1960-1969* (2005), de François Bégaudeau, est une biographie du leader des Stones limitée dans le temps et, comme le titre l'indique, à la période 1960-1969. « Les Cinq Strip-teases de Courntey Love » est tirée du

[1] "At the same time, Tosches's book joins a special and peculiarly unexamined tradition of American biography. […] it is a poetic, imaginative statement that means less to illuminate the American's predicament than to judge it. *Hellfire* is not so much a "true story" – though no book could be more scrupulous about dates, places, record labels, crimes; about getting the story straight – as an implacable tract. In contrast to the doorshop genre that has taken over American biography, in which the life of the most trivial figure is excavated down to its most meaningless detail, Tosches's book is small and short. […] it is both an argument about values – where they come from, where they lead – and a example of the first American literary genre, the sermon.", (*Ibid.*, p. vii ; 8-9.)

[2] "[…] a struggle between old-time Fundamentalist religion and modern-day celebrity, between the wish or the will never to "leave a loose desire" and the consciousness that such a wish demands the destruction of the body and the soul. The context in turn makes sense of Jerry Lee' story and links it to a story all American share – if only in pieces.", « […] une lutte entre la religion fondamentaliste d'antan et la célébrité moderne, entre le vœu ou la volonté de ne jamais « abandonner un lâche désir » et la conscience du fait qu'un tel vœu exige la destruction du corps et de l'âme. La toile de fond, à son tour, donne un sens à la vie de Jerry Lee et la partage à une histoire que partagent tous les Américains – ne serait-ce qu'en partie. », (*Ibid.*, p. ix ; 10-11.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

recueil *Héroïnes* de Christophe Fiat (2006) et retrace la vie de l'ex-compagne de Kurt Cobain, depuis son enfance jusqu'à la mort du leader de Nirvana. *J'ai appris à ne pas rire du démon* (2006) d'Arno Bertina est un portrait en creux de Johnny Cash. En effet, celui-ci se dessine en filigrane au travers du témoignage de trois Américains (Gail Hightower, vendeur de Bibles, le 22 octobre 1954 ; Vardaman Bundren, policier, le 7 octobre 1965 ; et Rick Rubin, producteur de rap, le 23 septembre 1995) qui racontent leur rencontre avec celui que l'on surnomme « l'homme en noir ». *Les doigts écorchés* (2006) de Sylvie Robic se construit sur une plongée rétrospective dans la jeunesse punk du narrateur à l'écoute d'un concert de Hoggboy, jeune groupe anglais de Sheffield. *Fonction Elvis* (2006) de Laure Limongi est le récit personnel et fragmentaire de la vie d'Elvis, qui parcourt de façon condensée les étapes de sa légende, en déployant une critique de sa récupération commerciale. *Black Box Beatles* (2007) est une plongée futuriste dans l'univers des Beatles, mettant en scène le retour du groupe disparu sous la forme d'une boîte noire venant bouleverser le narrateur KC^{ab}-$T/E_{8,}$ intelligence artificielle appréhendant difficilement cette boîte noire : « Le déchiffrage s'est révélé plus complexe que je ne le croyais et m'a passablement bouleversé »[1]. Cette découverte progressive[2] est l'occasion d'un parcours jubilatoire dans les albums des Beatles, au travers de personnifications de personnages des chansons, de citations de paroles ou de détournement d'anecdotes réelles. *Vous n'étiez pas là* d'Alban Lefranc est un récit détourné de la vie de Nico (actrice dans *La Dolce Vita*, chanteuse du Velvet Underground*)* qui dresse un portrait fictionnalisé de l'artiste à partir de quatre moments distincts : les époques 1938-1945, 1952-1968, 1962-1988 et le 4 juin 1965. S'adressant directement à Nico, Alban Lefranc déploie un récit débridé et parfois déformant (il fait par exemple de Lenny Bruce le frère de Nico), qui parcourt le siècle par le prisme d'une singularité qui se rêvait quelconque[3]. *Lost Album, A Phil Spector Production* (2009) de Stéphane Legrand et Sébastien Le Pajolec met en scène des fragments de la vie du producteur Phil Spector aux travers de différentes voix énonciatives (récit d'un journaliste venu l'interviewer, de son arme fétiche ou encore d'un de ses hommes de main, dialogue théâtral aux côtés de Brian Wilson, George Harrison, Eric Clapton, Isaac Hayes ou Rocky Erickson) qui se perdent dans une narration délirante et noire, construite à la façon d'un 45 tours, avec une face A et une face B, cinq chansons en guise de chapitre sur chaque face, et la mention « Written and arranged by Legrand/Le Pajolec » à la fin du roman.

[1] Claro, *Black Box Beatles*, Paris, Naïve, "Naïve Sessions", 2007, p. 11.
[2] « Le programme dit « beatles » porte les codes d'insert 1962/1970 et comporte près de deux cents « songs » - un « song » étant visiblement l'unité de base dudit programme, sa cheville opérationnelle », (*Ibid*., p. 12.)
[3] Voir Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque (La comunità che viene)*, Paris, Seuil, 1990.

Big Fan (2009) de Fabrice Colin propose également un dispositif complexe mêlant biographie du groupe Radiohead, récit de l'adolescence d'un fan du groupe et lettres de ce dernier envoyées depuis la prison où il se trouve enfermé, suite à un coup de feu tiré lors d'un des concerts de Radiohead. *Rosso Floyd* (2010) de Michele Mari réécrit l'histoire du groupe Pink Floyd, en se proposant comme l'association composite de textes dont les statuts divergents sont soulignés au sein même du récit : confessions, témoignages, lamentations (outre-mondaines), interrogations, exhortations, rapports, révélation ou contemplation. Et ces courts fragments sont le fait de narrateurs multiples (membres du groupe, amis, famille, producteur, fans, cinéastes) qui assurent une recomposition tentaculaire et contradictoire de la longue histoire du groupe. *Le corps plein d'un rêve* de Claudine Galéa met en scène les « conversations secrètes » entre la narratrice-auteure et Patti Smith. Enfin, *Hymne* de Lydie Salvayre, annoncé par son titre comme le récit d'une chanson et d'un moment (*The Star Spangled Banner* par Jimi Hendrix à Woodstock le 18 août 1969) est une biographie romancée d'Hendrix depuis sa difficile enfance jusqu'à son héritage et sa récupération. Il est également possible de voir dans le roman susmentionné de Maylis de Kerangal une biographie en creux du groupe Blondie.

En outre, la collection « Solo »[1] est marquée par différentes publications qui proposent de courts textes issus de l'écoute ou du ressenti d'un album mais qui restent profondément liées à l'emprise du groupe ou de la figure artistique. Nous pouvons y trouver des récits très divers à propos des Beatles (*Le Rouge et le Bleu*), de Frank Zappa (*One Size Fits All*), des Smashing Pumpkins (*Tarantula Set Box*), de The Cure (*Let's Go to Bed*) de Tortoise (*Standards*) ou encore de Pearl Jam (*Vitalogy*) dont les auteurs (respectivement Jérôme Attal, Guy Darol, Claire Fercak, Annie Maisonneuve, Jérôme Orsoni, Olivier Pilarczyk ou Brice Tollemer) adoptent des partis-pris aux confins de l'autobiographique, du romanesque, de l'essai et de la biographie.

Dès lors, trois interrogations se posent quant au statut de ces « vies imaginaires », avec en premier lieu, la question de la fascination d'auteurs français pour des figures artistiques étrangères et presque exclusivement anglo-saxonnes. En effet, si cette pratique est également présente dans d'autres littératures et notamment la littérature anglo-saxonne[2], un si

[1] Aux Editions Le Mot et le Reste, elle offre à des auteurs la possibilité de livrer leur impression sur un artiste au travers d'un album.

[2] Les textes de Nick Tosches en sont des exemples privilégiés avec outre *Hellfire, Dino : Living High in the Dirty Business of Dreams* (1992) qui met en scène la vie du crooner Dean Martin.

grand nombre de textes français[1] consacrés aux grandes figures de la culture populaire anglo-saxonne interpelle néanmoins. Ensuite, c'est le rapport à la rock star qui doit être questionné : doit-il être appréhendé sous le sceau d'une fascination générationnelle, d'un déclencheur de textes, d'une volonté de réécrire l'histoire ? Enfin, ces vies imaginaires présentent une certaine unité dans leur appréhension de la rock star. Elles refusent l'écriture érudite et linéaire ce qui les distingue d'autres biographies documentées[2].

Si une fascination générationnelle et des politiques éditoriales permettent d'expliquer la multiplicité de ce phénomène, ce fait littéraire interroge quant à la dimension quasiment unilatérale de cet intérêt pour la culture populaire anglo-saxonne. En effet, s'il n'est pas possible de véritablement parler d'assimilation, on peut entrevoir avec ces textes la volonté d'une appropriation de ces figures étrangères en langue française qui sont déployées au sein de références multiples et mondialisées. Ainsi, par leur passage à la sphère littéraire, ces figures deviennent comme des membres d'une bibliothèque mondiale ouverte, au sein de laquelle les textes proposent à la fois une relecture elliptique et renouvelée de ces vies et une mémoire littéraire et non officielle en acte de ces stars de la culture anglo-saxonne.

La figure se présente telle une « surface de projection »[3], disponible aussi bien pour le narrateur que pour le personnage, qui se trouvent médiatisés dans l'exposition offerte par l'épaisseur de cette figure. En outre, si ces hypothèses biographiques sont des réécritures d'une histoire individuelle, elles sont également des récits d'entités collectives ou singulières qui gravitent autour de la figure initiale. Dès lors, si une part de fascination n'est évidemment pas à exclure – le facteur générationnel y jouant évidemment un rôle – la vie de l'artiste est bien souvent appréhendée en tant qu'exemple, symbole, ou paradigme d'une collectivité ou d'une entité supérieure – Hendrix dans *Hymne* est notamment le symbole de l'oppression des Noirs aux Etats-Unis. Mais paradoxalement, cette fonction paradigmatique existe de manière récurrente parce que l'individu est présenté dans sa singularité, singularité qui peut s'opposer au collectif (Nico, Mick Jagger, Hendrix) mais qui peut également se fondre de manière quelconque dans le collectif (Cash, Beatles) – l'un n'étant souvent pas exclusif de l'autre. De fait, si l'artiste est bien une figure médiatrice, c'est tout aussi bien parce qu'il manifeste une tension collective et sociale que parce qu'il n'exprime que sa propre singularité, fût-elle quelconque, typique et donc en un sens universelle.

[3] Il est à ce jour possible d'en dénombrer une quinzaine sur une période d'à peine sept ans. Outre cette profusion, voir la multiplicité des textes qui tentent d'appréhender tout ou partie de la culture populaire anglo-saxonne, à l'instar des biographies de François Bon sur les Stones, Dylan et Led Zeppelin mais aussi le nombre important de biopics cinématographiques.
[4] Sur le statut de ces textes, voir *infra*, « *Rock Criticism* ».
[4] Voir Alban Lefranc, *Vous n'étiez pas là,* Paris, Verticales, 2009, p. 51.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Enfin, toutes ces biographies imaginaires témoignent de ce « refus du trou de la serrure » dont Greil Marcus parlait pour qualifier *Hellfire* mais aussi du refus de montrer à l'identique les sempiternelles images d'Epinal attachées à chaque artiste. En effet, le propos n'est que très rarement chronologique[1], bien souvent inventif et toujours elliptique. Il déploie des dispositifs narratifs spécifiques afin de manifester la vedette choisie : dialogue schizophrène entre les avatars de Bowie, arrêt de la vie de Mick Jagger en 1969 ou de celle de Courntey Love à la mort de Kurt Cobain, plongée dans les méandres futuristes d'un univers artificiel, triple récit de la rencontre avec Johnny Cash, énonciation adressée à Nico, récit polyphonique de l'histoire de Phil Spector, de Pink Floyd ou de Radiohead, ou construction narrative autour d'un moment fondateur (Woodstock). Aussi, avec ces partis-pris narratifs, on reconnaît les influences d'*Un jeune homme trop gros* et *Hellfire*, parfois implicites, mais parfois soulignées par une référence intertextuelle dans le récit (« Nick Tosches, dans *Hellfire*, a tracé de lui un portrait terrible, qui est sans doute l'un des portraits les plus parlants de l'Amérique d'après-guerre »[2]) ou dans une note de *J'ai appris à ne pas rire du démon* :

> Basse continue constituée de citations et d'extraits – manipulés souvent, défigurés parfois – des œuvres suivantes : […] *Lumière d'août*, de William Faulkner […] *Tandis que j'agonise*, de William Faulkner […] *Le Bruit et la Fureur*, de William Faulkner […] *Mystery Train*, de Greil Marcus […] *Un jeune homme trop gros*, d'Eugène Savitzkaya. [3]

Sous couvert de l'écriture biographique, l'ensemble d'un réseau intertextuel se déploie, faisant de ces « vies imaginaires » un sous-genre fictionnel qui se construit à rebours de la biographie journalistique ou documentée.

[1] « Le temps du roman détourne l'ordre des faits. Il y a donc, dans celui-ci, quelques légers anachronismes, et quelques déplacements. Je les ai crus nécessaires, notamment pour faire entendre certaines voix de basse, en plus de la mélodie. », (Arno Bertina, *J'ai appris à ne pas rire du démon*, Paris, Naïve, « Naïve Sessions », 2006, p. 153.)
[2] Lydie Salvayre, *Hymne*, Paris, Seuil, « Fictions & Cie », 2011, p. 138.
[3] Arno Bertina, *J'ai appris à ne pas rire du démon*, *op.cit.*, p. 153.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

D. *New Journalism, Gonzo Journalism, Rock Criticism*

Si cet ensemble semble de prime abord hétérogène, il est formé autour de trois courants littéraires – dont le deuxième procède d'ailleurs du permier – qui se situent aux frontières de du journalisme et de la fiction. Aussi, certains récits (*Hell's Angels, Fear and Loathing in Las Vegas*) auraient certainement pu trouver leur place dans les romans présentés précédemment, mais ils seront pour le moment associés à la mouvance de leur auteur.

1. *New Journalism* et *Gonzo Journalism*

Le *New Journalism* est un mouvement théorisé par Tom Wolfe dans le recueil *The New Journalism* (1973) et qui se singularise par l'emploi de techniques littéraires dans l'écriture journalistique, la rapprochant manifestement de l'écriture romanesque. Différents auteurs ont été associés à ce mouvement dont la relative unité se structure autour de cette technique d'écriture : Tom Wolfe donc, Norman Mailer, Truman Capote ou encore Hunter S. Thompson. Mais surtout, la proximité de ces écrivains avec les mouvements artistiques et contre-culturels se trouve donc retranscrite par cette écriture hybride dont la rupture avec le réel n'est jamais complètement effective.

Depuis *The White Negro* (1957) dont le sous-titre *Superficial Reflections on the Hipster* témoigne de cette analyse de la sous-culture *hip*, on trouve par exemple dans certaines œuvres de Norman Mailer, cette construction réciproque de textes rapportant des éléments réels. C'est de manière ténue et allusive que *Why Are We in Vietnam ?* (1967), récit truculent d'une partie de chasse sauvage à l'ours en Alaska, que Mailer façonne un parallèle avec la situation américaine au Vietnam. En effet, hormis le titre et la toute fin du roman[1], il n'apparaît aucune mention de la guerre, du Vietnam ou de l'armée américaine. Dans *The Armies of the Night* (1968) qui revient sur la marche contestataire du 21 octobre 1967 sur le Pentagone, cette hybridité est poussée à son paroxysme. En effet, ce même événement est raconté selon deux autorités énonciatives différentes dans deux sections intitulées « History as Novel » et « The Novel as History » dans lesquelles la figure de Norman Mailer intervient dans un premier temps comme un personnage de fiction et dans un second temps comme un acteur participant du témoignage de cette grande marche où se mêlaient diverses mouvances

[1] Voir *infra*, « Rêves et désillusions contre-culturels ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

contre-culturelles. Le texte manifeste donc cette tension entre une mémoire en acte de l'événement et une distanciation littéraire du réel.

Dans le parcours de Tom Wolfe, outre son intérêt marqué pour la culture populaire dans le recueil *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* (1965) – dont est tirée la nouvelle « The Tycoon of Pop » sur Phil Spector citée dans *Lost Album*[1] – et le recueil fondant le *New Journalism* (1973), c'est surtout à partir de *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968) que cette interrelation entre la contre-culture américaine et le *New Journalism* peut être questionnée. Ce récit raconte le voyage halluciné de Ken Kesey et des Merry Pranksters en Amérique et fait d'ailleurs sans cesse référence aux grandes figures musicales et artistiques du *flower power* : Grateful Dead, Timothy Leary, Ken Kesey, Neal Cassidy, etc.

Le *Gonzo Journalism* est un prolongement du *New Journalism* et s'avère plus être un terme lié à la personnalité d'Hunter S. Thompson qu'un véritable mouvement littéraire. Tel que le pratique donc Thompson, c'est un mode d'écriture qui insiste sur l'ultra-subjectivité du journaliste en insistant sur les prismes influençant, voire déformant, la vision du journalisme, que ceux-ci soient des éléments extérieurs à celle-ci ou intérieurs (prise de stupéfiants notamment). Ce procédé fondé sur la primauté du contexte de l'écriture a donné lieu chez Thompson à de multiples publications littéraires : des publications de chroniques et d'articles journalistiques, en premier lieu, avec *Hell's Angels* (1966), chronique d'une immersion au sein de la horde de motards la plus connue des Etats-Unis, et *Gonzo Highway* (1997), anthologie épistolaire de correspondances multiples et parfois publiées, retraçant en creux le parcours d'Hunter S. Thompson ; mais aussi des récits plus passablement enclins aux codes de la fiction (même si la part autobiographique restait très importante), à commencer par le célèbre *Fear and Loathing in Las Vegas (A Savage Journey to the Heart of the American Dream)* (1971)[2], où la méthode gonzo se manifeste par les aventures hallucinées de deux personnages sous influences, qui se rendent à Las Vegas pour suivre une course de moto mais errent finalement durant un *trip* entre hôtels et casinos sous l'égide du Jefferson Airplane[3].

La figure de l'écrivain-journaliste tient manifestement une place primordiale dans ces récits qui oscillent entre le témoignage et la fictionnalisation. En outre, on peut se demander si l'influence de la contre-culture entraîne ces écrits à s'opposer à une littérature

[1] « Sur une table basse, à côté du sofa où l'on escompte sans doute que je me délasse, est posée une haute pile constituée d'une vingtaine d'exemplaires du célèbre article de Tom Wolfe sur Spector, *The First Tycoon of Teen*. Pourquoi *plusieurs* ? », (Stéphane Legrand et Sébastien Le Pajolec, *Lost Album, A Phil Spector Production*, Paris, Inculte, « Afterpop », 2008, p. 35.)

[2] Son adaptation par Terry Gilliam (avec Johnny Depp et Benicio del Toro) a d'ailleurs largement contribué au renouveau du succès du texte. Voir Terry Gilliam, *Fear and Loathing in Las Vegas*, 1998.

[3] Voir également *The Rum Diary*, roman largement autobiographique de Thompson, qui met en scène l'arrivée d'un journaliste dans la rédaction d'un quotidien insulaire en crise.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

« dominante » – par exemple avec la création et la « théorisation » de ces nouveaux courants et approches littéraires – et si ces textes n'ont pas également une fonction mémorielle voire mythifiante de leur contexte historique et culturel spécifique, interrogeant l'articulation précise entre littérature et contre-culture. Enfin, les points de connexion avec le rock sont multiples. Il est présent nommément à de multiples reprises dans les textes (concerts du Grateful Dead dans *The Electric Kool-Aid Acid Test*, citation du Jefferson Airplane dans *Fear and Loathing in Las Vegas*). Hunter S. Thompson se rapproche d'ailleurs à de multiples égards de la figure du critique rock et il lui arrive – tout comme Tom Wolfe – de contribuer à *Rolling Stone*.

2. *Rock Criticism* et essais sur le rock

Également aux frontières du narratif et de l'analytique, la critique rock est dans cet espace hybride un élément majeur mêlant chroniques journalistiques et essais sur le rock, aux confins des sphères narratives et argumentatives. Une partie de la construction identitaire du rock s'est façonnée à partir de la formation de canons, de discours aux critères et normes esthétiques et éthiques. C'est en cela que le champ de la critique rock ou *rock criticism* revêt une importance primordiale dans la constitution de ce discours critique. Il ne s'agit donc finalement pas tant d'échapper à la normalisation académique que de proposer et d'affirmer son propre discours critique. Dès lors, cette formation passe par la fondation d'un champ littéraire autonome nuançant immédiatement la fausse dichotomie entre rock et relecture critique[1].

Nous ferons intervenir ici deux types de publications distinctes, rassemblées sous la houlette du critique rock : les recueils de critiques parues dans les principaux magazines rock (*Rolling Stone, Crawdaddy* et *Creem* pour les Etats-Unis, *NME* et *MM* pour l'Angleterre, *Rock & Folk* et *Best* pour la France) et les publications d'essais, biographies voire romans, mettant en évidence la tendance des critiques rock à se déplacer de la sphère strictement journalistique vers des publications autonomes.

[1] Cette volonté de questionner la mise en œuvre d'un champ culturel construit est d'ailleurs au cœur de l'ouvrage *Rock Criticism from the Beginning*. Voir *infra*, « Deuxième partie, critique du rock et critique rock : un genre hybride ? ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Le texte fondateur de ce champ est à coup sûr *Awopbopaloobop Alopbamboom*, (*The Golden Age of Rock*) publié par Nik Cohn en 1969. Journaliste anglais au *Melody Maker*, Nik Cohn forge à travers ce texte une véritable mythologie musicale des *sixties*. Galerie de portraits et de moments fondateurs de la décennie depuis ses racines et Bill Haley en 1954 jusqu'aux premières notes de rock progressif en 1966, cet essai est fondateur de la critique rock comprise comme un genre autonome. Il est assez caractéristique de la pensée nostalgique qui prédomine vis-à-vis des *sixties* puisque dès 1969, Nik Cohn écrit dans sa « Préface » :

> […] je reste persuadé que les plus beaux jours du rock sont derrière lui, tous, et mon principal regret, en me penchant à nouveau sur ce livre, n'est pas d'avoir été trop dur avec les nouveaux, mais de ne pas avoir assez aimé les anciens. [1]

Ou encore :

> A chaque nouvelle saison le milieu devenait plus industriel. […] Je me rendis compte que ce ne serait plus long avant que le rock ne devienne un commerce de plus, ni plus ni moins exotique que les voitures ou les lessives. [2]

Le risque de la récupération est dès lors inhérent à la production musicale. Mais ce qui reste, c'est la volonté fondatrice de parcourir un chemin jamais emprunté, et surtout jamais emprunté par une écriture intuitive :

> Mon intention était simple : saisir la sensation, la pulsation du rock telle que je l'avais trouvée. Personne à ma connaissance, n'avait écrit un livre sérieux sur la question auparavant, *et je n'avais donc aucun prédécesseur pour m'intimider*. Je n'avais pareillement aucun livre de référence, aucune bible à consulter. J'ai simplement écrit ce qui me passait par la tête, ce que me dictait l'inspiration, comme ça venait. L'exactitude n'était pas ma préoccupation première (résultat : le livre grouille d'erreurs factuelles), ce que je recherchais, c'était les tripes, l'éclair, l'énergie, la vitesse. Voilà ce qui pour moi comptait plus que tout dans la musique.[3]

---

[1] "I still believe that rock has seen its best moments, all of them, and my major regret, looking back on my first edition, is not that I over – abused the new but that I wasn't loving enough towards the old.", (Nik Cohn, *Awopbopaloobop Alopbamboom, The Golden Age of Rock*, New York, Grove Press, 2001, p. 246-247 ; *Awopbopaloobop Alopbamboom*, Paris, Editions Allia, 1999, p. 286.)

[2] "With each passing season, the scene was becoming more industrial. […] I came to realize, before rock was just another branch of commerce, no more nor less exotic than autos or detergents.", (*Ibid.*, p. 5 ; 14.)

[3] "My purpose was quite simple: to catch the feel, the *pulse* of rock, as I had found it. Nobody, to my knowledge, had ever written a serious book on the subject before, *so I had no precursors to inhibit me*. Nor did I have any reference books or research to hand. I simply wrote off the top of my head, whatever and however the spirit moved me. Accuracy did not seem of prime importance (and the book, as a result, is a morass of factual errors). What I was after was guts, and flash, and energy, and speed. Those were the things I'd treasured in the music.", (*Ibid.*, p. 6 ; 14.) [je souligne la deuxième expression]

La deuxième figure de critique rock qui s'est peu à peu imposée est celle de Lester Bangs dont deux grands recueils sont venus à titre posthume « consacrer » les chroniques et récits. De fait, parmi ces chroniques, nombre d'entre elles s'échappent de leur origine strictement descriptive ou critique pour laisser la part belle à la fiction, à l'anecdote ou au fantasme. C'est le cas des deux recueils qui regroupent une grande partie de la production journalistique de Lester Bangs : *Psychotic Reactions and Carburetor Dung* (1988) paru en France sous le titre *Psychotic reactions et autres carburateurs flingués* (1996) et *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste* (2003) traduit sous le titre *Fêtes sanglantes et mauvais goût* (2005), qui ont été pour la plupart publiées dans *Rolling Stone* et *Creem*. Outre les questions génériques qu'elles peuvent poser, elles sont des témoignages de l'impact du rock sur l'écriture, du snobisme et de l'érudition de l'auteur, et finalement de la valeur qui est accordée au rock dans ces textes. En effet, chaque chronique est peu ou prou inspirée d'un disque, d'un concert, voire d'une chanson, et leur évocation ou leur analyse entraîne l'écriture dans le souvenir de l'achat ou de l'écoute du livre, de l'ambiance ou de la sortie du concert. Finalement, la critique cède bien souvent la place à la narration, sous l'emprise d'une écriture délirante et abrupte, puis revient soudainement mais sous la forme d'un discours plus général sur le rock ou s'achève sur une boutade. Aussi bien pour l'influence qu'elles ont eue sur les critiques comme sur les artistes que pour la verve célèbre de leur auteur, ces chroniques sont indispensables dans une étude visant à montrer comment le rock invite à l'écriture, et comment il introduit nombre de problématiques (style, question de l'histoire musicale, snobisme, postmodernisme, érudition, fascination voire dégoût) qui se déploient en dépassant les frontières des différents genres sur l'ensemble de cet espace littéraire.

The Dark Stuff (1994), de Nick Kent, dévoile une galerie de portraits de rock stars, portraits composés à partir d'interviews et de chroniques préalablement parus dans *NME* ou *Creem*. L'auteur décrit les périodes noires de la vie de ces artistes, en laissant implicitement apparaître sa sympathie ou son aversion devant leur parcours. Ainsi, il choisit des fragments de vie, qui s'attarde sur la période postérieure à la période faste de l'artiste et met ainsi en scène la figure de la rock star désenchantée, débauchée, lucide ou paranoïaque.

Les textes de Chuck Klosterman sont également manifestes de ces imbrications entre récit et critique journalistique, à commencer par *Fargo Rock City* (2001), retraçant sa fascination adolescente pour le metal. *Sex, Drugs and Cocoa Puffs* (2003), véritable manifeste pour la culture populaire, insiste sur l'importance qu'elle a et l'emprise qu'elle tient sur sa propre vie. *Killing Yourself to Live, 85% of a True Story* (2005) met à nouveau en scène son

propre auteur, en tant que critique à *Spin Magazine*, envoyé sur les lieux où ont disparu les stars de rock'n'roll brutalement décédées.

Ces quelques textes explicitent la tension inhérente au processus de la critique rock. Structurée autour de la chronique d'un album, d'un artiste ou d'une thématique, elle déborde largement de son objet pour se parer d'une dimension littéraire que concrétisent ces différentes publications. Dès lors, on pourra interroger les interrelations entre ces textes et les romans ou « vies imaginaires » travaillés plus haut.

Enfin, sans revenir sur l'ensemble des romans publiés par les critiques rock, il faut cependant souligner le nombre de ces critiques qui se sont lancés dans une production romanesque. Le plus représentatif d'entre eux est certainement Nick Tosches, critique rock fortement empreint d'une érudition classique (Faulkner, Dante, Platon) dont les célèbres *Hellfire* et *Country* ont par la suite cédé la place à une grande production romanesque et littéraire. On peut par exemple mentionner *Confessions of an opium seeker* (2000), *In The Hand Of Dante* (2002), *King of the Jews: The Arnold Rothstein Story* (2005). Parmi les critiques rock français, on pourra citer *Privé d'amour* (1997) de Philippe Paringaux ou *Maquis* (1993) et *Les coins coupés* (2001) de Philippe Garnier.

Entre essai et récit

De multiples textes publiés se trouvent ensuite dans un espace hybride à la frontière entre l'essai et le récit, textes de romanciers (Hornby), de critiques rock (Marcus, Guralnick, Tosches, Meltzer), d'artistes (Dan Graham) ou autres essayistes. C'est par exemple le cas du, du *31 Songs* de Nick Hornby, des *Lipstick Traces* et *Dead Elvis* de Greil Marcus, du *Rock/Music Writings* de Dan Graham ou encore des *Country* et *Unsung Heroes* de Nick Tosches. Ces textes prennent un artiste (*Dead Elvis*), un mouvement (*Lipstick Traces*), un sous-genre musical (*Country*), un groupe (The Kinks), une période (*Unsung Heroes of Rock'n'roll*) ou le rock en général (*The Aesthetics of Rock*) pour objet et le déploie dans un discours qui n'en reste pas à l'analyse historique ou critique. A l'instar des critiques rock, l'essai est souvent rattrapé non seulement par le récit mais également par la fiction.

Greil Marcus aurait d'ailleurs pu faire partie prenante des publications proprement issues de la critique rock, mais son parcours ambivalent à mi-chemin entre la critique journalistique et la critique académique confère à ses textes un statut d'essai, statut que l'écriture même ne cesse de remettre en cause. Après *Mystery Train* (1975), il publie

notamment *Lipstick Traces* (1989), *Dead Elvis* (1991), *The Invisible Republic* (1997) ou *Bob Dylan at the Crossroads* (2005) ou encore *The Shape of Things to Come* (2006).

Lipstick Traces est un texte fleuve et labyrinthique qui pourrait à la fois être intégré à un corpus d'études littéraire et employé comme source critique. La première « version » de cet essai tente de retracer une nouvelle histoire du vingtième siècle et trouve dans une chanson (« Anarchy in the UK » des Sex Pistols) un nouveau moyen de présenter cette histoire sociale et culturelle, d'y tracer de nouvelles lignes de ruptures, d'y voir de nouvelles correspondances esthétiques et éthiques. Et de fait, toute une partie de cette histoire secrète est intitulée « le dernier concert des Sex Pistols », interrogeant la façon dont ce concert rock peut devenir la valeur référence, la mesure de l'histoire culturelle. Pour cela, le propos de Marcus étend son analyse à d'autres mouvements littéraires et avant-gardistes (Dada, le lettrisme, le situationnisme) ou historique (révolutionnaire). Ainsi, la deuxième version de cette histoire intitulée « Une histoire secrète d'un temps passé »[1] illustre parfaitement cette volonté de montrer des convergences cachées dans l'histoire des arts et des idées. Et dans la première page de cette deuxième version, ces convergences sont annoncées comme des résurgences d'une même figure obscure et frondeuse :

> Il y a une figure qui apparaît et réapparaît tout au long de ce livre. Ses instincts sont fondamentalement cruels ; sa manière est intransigeante. Il propage l'hystérie, mais il est immunisé contre elle. Il est au-delà de la tentation, parce que, malgré sa rhétorique utopiste, la satisfaction est le cadet de ses soucis. […] C'est un moraliste et un rationaliste, mais il se présente lui-même comme un sociopathe : il abandonne derrière lui des documents non pas édifiants mais paradoxaux.] Quelle que soit la violence de la marque qu'il laissera sur l'histoire, il est condamné à l'obscurité, qu'il cultive comme un signe de profondeur. Johnny Rotten/John Lydon en est une version ; Guy Debord une autre. Saint-Just était un ancêtre, mais dans mon histoire, Richard Huelsenbeck en est le prototype.[2]

Dans *Dead Elvis*, Marcus interroge les réminiscences et la postérité de la figure d'Elvis dans diverses productions artistiques, en montrant comment le King se déploie comme une véritable « obsession culturelle ». Dans *The Invisible Republic*, il revient sur l'enregistrement des *Basement Tapes* par Dylan et The Band lors de l'année 1967, en faisant

[1] "A Secret History of a Time that passed", « Une histoire secrete du temps passé », (Greil Marcus, *Lipstick Traces, Lipstick Traces (A secret history of the twentieth century),* Cambridge, MA, Harvard University Press, 1990, p. 153 ; *Lipstick Traces, (Une histoire secrète du vingtième siècle)* (traduit de l'américain par Guillaume Godard), Paris, Editions Allia, 1999, p. 207.)

[2] "There is a figure who appears in this book again and again. His instincts are basically cruel; his manner is intransigent. He trades in hysteria but is immune to it. He is beyond temptation, because despite his utopian rhetoric satisfaction is the last thing on his mind. […] He is a moralist and a rationalist, but he presents himself as a sociopath; he leaves behind documents not of edification but of paradox. Not matter how violent his mark on history, he is doomed to obscurity, which is cultivated as a sign of profundity. Johnny Rotten/John Lydon is one version; Guy Debord is another. Saint-Just was an ancestor, but in my story Richard Huelsenbeck is the prototype.", (*Ibid.*, p. 218 ; p. 273-274.)

de ces enregistrements la voix invisible de l'Amérique. Poursuivant son fil dylanien, il envisage, dans *Like a Rolling Stone*, l'artiste par le biais d'une de ses chansons les plus célèbres « Like A Rolling Stone »[1]. Comme toujours chez Marcus, ce prisme n'est qu'un moyen d'envisager l'histoire américaine et la chanson se présente tel un jalon essentiel de l'histoire culturelle et sociale du pays. Ici, « Like A Rolling Stone » est étudiée sous toutes ses composantes : de sa création au sens musical du terme, (répétition, correction, production), à ses représentations les plus mythiques sur scène, de ses reprises par d'autres groupes à la place qu'elle occupe sur l'album, des musiciens qui l'ont jouée à son inscription dans l'histoire musicale, de la photographie de sa jaquette à son format de passage sur les ondes, du climat historique dont elle devient le symbole à l'ultime enregistrement de sa version finale. Le souffle d'une seule chanson balaie tout le texte, tant cet hymne semble inépuisable pour l'auteur manifestant la force de son texte, la complexité de ses lignes musicales, son caractère inédit et son inscription dans une filiation musicale. Enfin, *The Shape of Things to Come* prolonge l'analyse d'œuvres capables de donner une autre version historique que celle de l'Amérique officielle. Cette Amérique perdue est ici celle de Pere Ubu ou de David Lynch.

Nick Tosches présente, dans *Unsung Heroes of Rock'n'Roll* (1984) à travers vingt-huit portraits de musiciens méconnus ou tombés dans l'oubli, les précurseurs de l'explosion rock'n'roll. De l'anecdote à la conversion, les portraits s'enchaînent rapidement pour donner à la postérité une trace de ces « héros oubliés ». Leur passage de la gloire à l'oubli fait de cette galerie de portrait un nouveau témoignage de la vacuité du succès, mais cherche bien souvent sur le ton de l'humour, à laisser une place aux côtés des géants écrasants de la mythologie rock à ces précurseurs qui jouaient du rock'n'roll avant même que le mot existe.

31 Songs (2003) de Nick Hornby est un parcours au travers des trente-et-une chansons préférées de l'auteur, témoignant de ces expériences d'écoute précédant l'écriture romanesque. En effet, chacun des chapitres correspondant à un morceau propose, non pas une critique fondée et purement musicale ou technique de ces chansons, mais les moments qu'elles évoquent ou comment elles sont devenues des chansons à la résonance particulière dans la vie de l'auteur. Nick Hornby se livre parfois sur les liens entre l'écriture d'une chanson et l'écriture d'un roman ou encore sur l'importance d'une chanson sur sa vie puis sur celle de ces personnages, à l'instar de Rob Fleming. Enfin, il dénonce la prétendue infériorité de la pop ou du rock.

[1] C'est d'ailleurs d'un vers du refrain de ce morceau qu'est tiré le titre du film de Scorsese sur Dylan : *No Direction Home*.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

On peut également citer *The Aesthetics of Rock* (1970) de Richard Meltzer, essai canonique associant références aux musiques populaires et à la culture philosophique, *L'aventure punk* de Patrick Eudeline (1977), *Country, The Twisted Roots of Rock'n'roll* (1977) de Nick Tosches recherchant dans un parcours érudit les origines country du rock, *Novövision* (1980) et *2001, Une apocalypse rock* (2000) d'Yves Adrien, la trilogie de Peter Guralnick, *Feel like going home* (1971), *Lost Highway* (1979) et *Sweet Soul Music* (1986) qui revient sur les origines du blues, de la country, du rockabilly et sur l'histoire du R&B et du label Stax Record, *Rip it Up and Start Again* (2006) (mettant en scène les années de mutations depuis le punk, le post-punk et la new wave*)* de Simon Reynolds ou encore un ouvrage français plus récent, *Figures de Bob Dylan* (2009) de Nicolas Rainaud qui insiste sur la dimension éclatée de la figure de Dylan. Ce parti pris est d'ailleurs inspiré à la fois des *Chroniques* (auxquelles il est fait de nombreuses fois références mais aussi d'*I'm not there* qui n'est par contre jamais mentionné). Il se matérialise dans un récit non linéaire et atemporel, façonné par le croisement des textes de chansons, d'extraits des *Chroniques* et de dialogues de films (*No direction home*, *Don't look back*).

Biographies documentaires

> L'anecdote des poubelles de Dylan par un « dylanologiste » zélé vaut pour symbole. Simon Frith a justement épinglé les biographies des stars. Cette littérature tire des bords entre l'hagiographie, l'anecdotique, le scandaleux et les mythes (et d'abord ceux de la star fabriquée ou dévoyée par le show biz).
>
> Erik Neveu, « Won't get fooled again »

Sans être aussi critique qu'Erik Neveu ou Simon Frith, on peut mentionner parmi tant d'autres les biographies de François Bon autour des figures des Rolling Stones (2002), de Bob Dylan (2007) et de Led Zeppelin (2009) qui témoignent d'un basculement dans les objets choisis par l'écrivain : après les vies « minuscules » privilégiées auparavant[1], ce sont donc les grandes figures de la culture populaire qui sont investies. Toujours très fouillées, s'appuyant sur les travaux biographiques précédemment réalisés, ces grandes fresques proposent dans une dimension chronologique, le récit du groupe ou de l'artiste depuis les origines. Dans le cas de *Bob Dylan, une biographie,* elle tend même à combler les vides laissés par l'approche

[1] Voir Aurélie Adler, *Eclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits d'A. Ernaux, P. Bergounioux et F. Bon*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

lacunaire du premier volume des *Chroniques*[1]. Hormis ces parutions, une multitude de biographies érudites est parue parmi lesquelles *England's Dreaming* (1991) de Jon Savage ou *Elvis Presley, Last train to Memphis* (1994) de Peter Guralnick font autorité sur les Sex Pistols et le punk ou Elvis Presley.

E. Productions littéraires des artistes

La production littéraire des rockers est un champ si important qu'il pourrait être étudié pour lui-même. Seulement, il sera ici présenté afin de montrer plus amplement cette intimité du rock et de la littérature, en adoptant encore une fois une approche générique afin de ne pas se perdre dans la multiplicité des textes publiés et d'illustrer les différents contours de ce champ autour des écrits poétiques et romanesques, des recueils de paroles et des nombreuses tentatives autobiographiques.

1. La production poétique et romanesque

Leonard Cohen, John Lennon, Bob Dylan, Jim Morrison, Lou Reed, Patti Smith, nombreux sont les artistes qui se sont tournés vers l'écriture littéraire. Le premier cité a d'ailleurs commencé par publier des recueils de poèmes avant de se tourner vers la production musicale. *Let Us Compare Mythologies* (1956), le premier de ses recueils a été suivi de *The Spice-Box of Earth* (1961) et *Flowers for Hitler* (1964) puis notamment par la publication d'une double anthologie *Poems and Songs* (2011). Mais il a aussi été reconnu pour ses deux premiers romans : *The Favorite Game* (1963) et *Beautiful Losers* (1966)[2]. Le premier s'ouvre de manière proleptique sur le personnage de Shell et la mort à venir[3]. Récit en quatre livres de la jeunesse et de l'entrée dans la vie adulte de Lawrence Breavman, jeune garçon juif issu d'une famille bourgeoise de Montréal, poète marginal, au travers de ses conquêtes féminines et de ses amitiés masculines, il est donc marqué par une forte connotation autobiographique. Face aux figures du père absent et de la mère malade, ce roman présente une réflexion

[1] Voir *infra*, « Deuxième partie, la chronique : le sous-genre idéal ».
[2] On citera également à titre indicatif : *The Energy of Slaves* (1972), *Death of a Lady's Man* (1978), *Book of Mercy* (1984), *Stranger Music* (1993) et *Book of Longing* (2006).
[3] Présent également dans *Hellfire* et *Un jeune homme trop gros*, voire *Chronicles*, ce procédé récurrent dans la mise en scène d'une destinée sera interrogé. Voir *infra*, « Quatrième partie, Mythes et légendes ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

désenchantée sur l'impossibilité de communiquer et d'aimer sur le désenchantement. Au-delà de l'omniprésence de la religion juive, c'est la présence de la mort et de sa violence (décapitation et mort d'un jeune enfant) qui interroge. Enfin, la musique est partout à la fois dans le rythme de la prose et dans une multiplicité de références. Le deuxième roman de Léonard Cohen est un roman expérimental composé de trois livres : « Leur histoire à tous », « Une longue lettre de F. » et « Beautiful Losers » et qui se construit dans le premier livre sur l'enchevêtrement de souvenirs du narrateur, de ses dialogues et relations avec F. son ami et Edith sa femme (disparue au moment de la narration), et de l'histoire de la première martyre iroquoise, Catherine Tekakwhita. Ce second fil narratif propose dans le même temps l'histoire des tribus indiennes depuis la colonisation anglaise au XVIIe siècle, en esquissant des comparaisons avec les soubresauts entre les communautés francophones et anglophones au Québec. Ce premier livre s'inscrit bien souvent dans de longues énumérations qui saturent le récit, qui se relance et s'achève par l'intermédiaire de sections numérotées. On progresse donc par la réminiscence de dialogues, d'actions ou des récits au travers de l'esprit du narrateur érudit qui consacre ses recherches à la vie de Catherine Tekakwhita.

John Lennon a composé de courts recueils de poèmes à l'humour très grinçant et agrémentés de croquis : *In his own write* (1964) et *Spaniard in the Words* (1966). Tout comme lui, Bob Dylan, bien avant *Chronicles*, s'est essayé à l'écriture poétique avec *Tarantula* (1966). Hormis Cohen, Lennon et Dylan, les deux artistes qui se sont le plus aventurés dans la production poétique sont Jim Morrison et Patti Smith. Le premier influencé par Rimbaud et Kerouac, est encouragé par Michael McClure à publier *The Lords* (1969) bientôt suivi par *The New Creatures* (1969). Se détournant définitivement de la scène et de The Doors pour se consacrer à l'écriture poétique, il publie ensuite de son vivant le seul *American Prayer* (1970). Seront publiés de manière posthume *Arden lointain* (1988) et *Wilderness* (1988) et *The American Night* (1990). Patti Smith, après ses recueils de jeunesse *Kodak* et *Seaventh Heaven* (1972) et *Witt* (1973), a notamment publié *Babel* (1978), *Early Work* (1994) et *The Coral Sea* (1996) et s'est un temps retirée de la scène pour se consacrer à l'écriture. Enfin, d'autres artistes ont embrassé une carrière littéraire à l'instar de Nick Cave avec *King Ink* (1988).

2. Adaptations littéraires et recueils de paroles

Après avoir observé comment romans, essais et critiques étaient inspirés du rock, après avoir signalé les productions strictement littéraires des artistes, il faut envisager les pratiques littéraires au sein même des compositions de chansons et les publications *a posteriori* de recueils de paroles, qui nous font entrer dans l'autre sens de la double vectorisation entre le rock et les lettres. En effet, d'une part, avec la naissance de l'album-concept sous les multiples influences du psychédélisme, de la SF et de l'*heroic-fantasy* manifestant le virage sérieux du rock de la fin des années 1960[1], de multiples tentatives d'adaptation d'œuvres littéraires voient le jour parmi lesquelles la reprise de *1984* d'Orwell par David Bowie sur l'album *Diamonds Dogs* (1974)[2].

D'autre part, la publication de recueils de paroles de chansons est un exemple patent de la légitimation progressive de la pratique littéraire du rock. Si ces publications peuvent paraître anecdotiques, elles témoignent malgré tout de la valeur littéraire en soi accordée aux textes des chansons. Par exemple, Lou Reed a publié une grande majorité de ses paroles dans *Between Thought and Expression* (1991), tout comme Nick Cave et Paul McCartney ont associé des textes lyriques à des poèmes dans leurs recueils *King Ink* (1988) et *Blackbird Singing* (2001). A l'instar de Leonard Cohen, Bob Dylan a vu ses textes musicaux collectés dans *Lyrics* (2004). Aussi, à l'image des écrits des critiques rock, des processus de publication interviennent au-delà de leur cadre originel (journalistique ou musical).

3. Les autobiographies

Certains artistes se sont également laissés tenter par l'écriture autobiographique, parmi lesquels Iggy Pop avec *I need more* (2000), Nick Mason avec *Inside Out* (2004), Mark E. Smith avec *Renegade* (2008) ou plus récemment Keith Richard dans *Life* (2011), Patti Smith avec *Just Kids* (2011) ou Neil Young dans *Waging Heavy Peace* (2012). Mais la

[1] Voir *supra*, « Deuxième partie : périodisation et histoire comparées ».
[2] L'exposition « Rock et littérature » (Nantes, 18/11/2011-25/02/2012) citait également l'adaptation du *Seigneur des anneaux* de Tolkien par Bo Hansson sur son premier album *Sagan om Ringen, Journey to the Centre of the Earth* (1974) tiré de Jules Verne par Rick Wakeman ou encore *Tales of Mystery and Imagination* (1976) album hommage à Edgar Allan Poe par The Alan Parsons Project. Elle donnait de nombreux autres exemples de ces collaborations entre écrivains, paroliers et artistes notamment autour de la figure de William Burroughs (qui collabore avec Laurie Anderson, Bill Lasvell, Tom Waits (« The Black Riders »), Kurt Cobain, Ministry et Sonic Youth dont il illustre la pochette de *New York Ghosts & Flowers*) ou des associations multiples de Richard Pinhas.

principale publication dans ce domaine a été celle des *Chronicles* de Dylan en 2004 qui paraissaient en français sous le titre *Chroniques* l'année suivante. Dylan y joue avec les caractères mystérieux et paradoxal qu'on lui attribue souvent[1]. Par le choix d'épisodes fragmentaires (absence dans ce premier volume du grand pic de sa carrière entre 1964 et 1966 et de sa tournée en Angleterre), par le maintien de zones d'ombre ou de simples allusions, Dylan ménage la légende qui l'entoure. Il témoigne également d'un attachement profond à la chanson (composée ou reprise), une obsession de la découverte du disque[2], laissant apparaître derrière l'icône un simple passionné de musique.

Surtout, la mise en scène d'une figure artistique et culturelle telle que celle de Dylan invite à étudier les mécanismes et les partis pris narratifs employés afin de jouer sur le voilement et le dévoilement de la vie musicale et personnelle de l'artiste. La parution de ce volume des *Chroniques* – annoncé comme le premier volet d'un tryptique – a d'ailleurs suscité pour les nombreux admirateurs de Dylan comme pour des lecteurs curieux un vif intérêt. En effet, l'attente d'un important lectorat s'explique à la fois au vu de la stature de l'artiste mais également du fait des zones opaques qui ont entouré son parcours.

Cependant, les *Chroniques* se distinguent par leur composition fragmentaire. Elles maintiennent des zones d'ombres sur la figure ambiguë de leur auteur tout en refusant une linéarité narrative et en s'inscrivant dans une relation intertextuelle avec les chansons. Sous-tendues par un horizon d'attente, d'ailleurs bien souvent fantasmé par le public, elles procèdent simplement par juxtaposition a-chronologique de cinq moments précis en consacrant à chacun d'entre eux la longueur d'une nouvelle. Ainsi, elles s'inscrivent plus dans une démarche littéraire – qui poursuit le travail de parolier du *songwriter* – que dans un propos influencé par l'écriture journalistique.

[1] Voir le *biopic I'm not there* (2007) de Todd Haynes et son parti-pris de représenter les diverses facettes de Dylan sous les traits de sept acteurs différents.

[2] Voir l'histoire du premier disque acheté par Dylan, celle de ces initiateurs à la country de Woodie Guthrie ou encore l'épisode des disques de Ramblin' Jack Elliot (compagnon musical de Woodie Guthrie) qu'il aurait dérobés à Jon Pankake et qu'il aurait rendus le lendemain sous la menace. Toutes ces controverses sur la véracité de l'histoire montrent bien la fonction symbolique du disque ou du concert (tel un *live* de Pete Seeger que Dylan prétend avoir vu).

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

F. Une poésie électrique

Deux recueils au statut bien différents nous permettent d'interroger l'idée d'une poésie électrique ou poésie marquée par les résonances des musiques électriques. Le premier est le *Manifeste électrique aux paupières de jupe* paru en 1971 dont une partie des textes sont repris dans une anthologie du mouvement des Electriques, *Précis de dynamitage* (2005). Ce mouvement des Electriques, notamment autour de Matthieu Messagier ou Michel Bulteau – dont les œuvres ultérieures témoignent également de ces résonances[1] –, revendique par son nom même sa proximité avec le rock, en s'inspirant davantage de sa puissance sonore qu'en procédant par citation référentielle, tout du moins dans le *Manifeste électrique*.

Le second recueil *Strangulation Blues (Abattoir Noises and Some Other Desperate Lines) – Post-punk Poems and Exorcism Lessons, 1978-1985* de Clara Elliott montre également immédiatement son appartenance ou tout du moins son affiliation au mouvement post-punk, aussi bien dans son titre que dans sa chronologie, qui est à une année près celle choisie par Simon Reynolds dans son étude du mouvement post-punk *Rip It Up and Start Again* (1978-1984). Néanmoins, alors que cette proximité apparaît évidente, plusieurs éléments complexifient la lecture de ce recueil. Sa publication posthume en 2009 se fait en langue française, faisant de la première édition de ce recueil inédit une traduction sous la houlette de Sylvain Courtoux. En outre, l'omniprésence du paratexte à nouveau proposé par Sylvain Courtoux fait de ce recueil un double objet, collectant et traduisant les différentes publications poétiques dans la presse de Clara Elliott et présentant l'ensemble des influences littéraires, philosophiques et musicales du post-punk dans les notes de bas de pages[2]. Aussi, le texte comme le paratexte multiplient les références musicales, aussi bien dans leur forme que dans un jeu de *name dropping* étourdissant.

Dès lors, dans ces deux exemples, les jeux de saturations, distorsions et résonances des musiques électriques, deviennent des motifs privilégiés d'une poésie électrique, autant marquée par les références directes au rock que par la transposition de ses échos esthétiques.

[1] Voir par exemple, *New York est une fête* (2007) ou *Hoola Hoops* (2008).

[2] Cette omniprésence, cette présentation des textes en langue française, la récurrence du « mentir-vrai » et le jeu incessant avec l'origine et la provenance des citations ont été parfois analysés comme la marque d'une projection de Sylvain Courtoux dans la figure de l'auteure, faisant d'elle un simple « être de fiction » créé pour les besoins du véritable poète. N'étant pas en mesure de trancher cette question sur la réelle origine des textes, nous en resterons à l'analyse de ce recueil tel qu'il est présenté par le livre, écrit par Clara Elliott et adapté par Sylvian Courtoux.

G. Les classiques de la bibliothèque rock

Pour parodier le titre d'un ouvrage connu, il existe finalement une bibliothèque rock idéale[1]. En effet, nombre de paroles de chansons, de noms de groupes, de titres d'albums ou de morceaux sont empreints d'une forte intertextualité littéraire. En outre, cette intertextualité retourne bien souvent à la sphère littéraire après son passage par le rock, dans le réemploi de ces références par les critiques rock, les romanciers ou les artistes. De Villon à Rimbaud, de Blake à la *beat generation*[2], de Camus à Bukowski, cet ensemble hétérogène trouve sa cohérence au travers de sa double influence sur la musique et sur les textes, avec à la fois des auteurs classiques (Shakespeare, Dante, Baudelaire, Camus) et des mouvements ou des auteurs considérés comme marginaux ou déviants (la *beat-generation*, Blake, Rimbaud, Jarry, Huxley, Selby, Burgess, Ballard). Ces influences pourraient facilement induire la construction d'un réseau littéraire travaillé par l'éthique programmatique de « l'esprit rock », réseau qui s'opposerait aux rock-fictions consacrées à la musique. À nouveau, si des filiations existent assurément, cette considération n'allant pas de soi engendrerait une intertextualité quasiment illimitée, déterminée *a priori*.

Malgré tout, il est indéniable que le rock s'est emparé de références plus ou moins canoniques de la littérature sous diverses modalités, et notamment par une pratique très importante de la citation intertextuelle et par des mises en musique de textes littéraires[3]. Aussi, viennent immédiatement à l'esprit des noms de groupes (The Fall, The Doors, Pere Ubu) forgés par la référence littéraire (*La Chute*, *The Doors of Perception*, *Père Ubu*) ou la présente récurrente de certains auteurs dans les musiques populaires : Huxley, Tolkien, Shakespeare, Burroughs, Burgess, Ballard. Mais ce mouvement intertextuel est plus profond comme en témoigne cet éventail de noms de groupes ou pseudonymes d'artistes tirés de noms d'auteur (The Jean-Paul Sartre Experience/Jean-Paul Sartre, Novalis, Machiavel, Bob Dylan/Dylan Thomas), de titres d'œuvre (The Divine Comedy), de personnages romanesques (Josef K, Moriarty) ou encore de lieux littéraires (Cabaret Voltaire)[4]. Et outre cette pratique de « la citation [qui] n'est pas que textuelle »[5] et les multiples influences littéraires sur le rock,

[1] Voir Stéphane Malfettes, *Les mots distordus*, *op.cit.*, p. 1-6.
[2] On trouve dans la majorité des romans une référence très prononcée au mythique *On the road*, de Kerouac.
[3] Voir *supra*, « adaptations d'œuvres littéraires » et *infra*, « Jeux intertextuels ».
[4] L'exposition « Rock et littérature » (Nantes, 18/11/2011-25/02/2012) explicitait de manière bien plus ample dans sa première salle cette mutiplicité de « l'art de la citation » dans le rock, au travers d'une multitude de groupes, dont le nom, les titres d'albums ou de chansons s'originaient dans la littérature.
[5] *Ibid*.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

apparaissent peu à peu « les affinités électives qui se sont établies entre certains styles musicaux et des courants littéraires »[1].

II. Modélisation typologique et arborescente

C'est sous la forme de tableaux et d'un schéma, que va se clore ce premier chapitre, dans la production aussi bien d'une synthèse visuelle des textes présentés ci-dessus que d'outils d'analyses disponibles pour la suite de notre étude.

A. Tableaux

Après l'exposition non-exhaustive des textes composant cet espace littéraire, il est ici proposé une modélisation typologique dont les enjeux seront rapidement annoncés et commentés avant d'être davantage analysés dans les trois parties suivantes. Aussi, mettant en forme différents croisements, ces cinq tableaux présentent successivement un panorama historique de cet espace littéraire (1), un recoupement de ce prisme historique avec une approche générique (2), les influences musicales des textes (3), elles-mêmes croisées avec la composante générique (4) et enfin les dispositifs fictionnels de représentation du rock (5).

[1] *Ibid*.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

1. Panorama historique

Avant 1950s	1950s	1960s	1970s	1980s	1990s	2000s
BLAKE William, 1793, *Marriage of Heaven and Hell* RIMBAUD Arthur, 1873, *Une saison en enfer* HUXLEY Aldous, 1932, *Brave New Wold* GUTHRIE Woody, 1943, *Bound for Glory*	SALINGER J.D., 1951, *The Catcher in the Rye* HUXLEY Aldous, 1954, *The Doors of Perception* COHEN Leonard, 1956, *Let Us Compare Mythologies* GINSBERG Allen, 1956, *Howl* MAILER Norman, 1957, *The White Negro* KEROUAC Jack, 1957, *On the Road* SELBY Hubert, 1957, *Last Exit to Brooklyn* (CORTAZAR Julio, 1959, *El Perseguidor*)	BURGESS Anthony, 1962, *A Clockwork Orange* WOLFE Tom, 1963, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* COHEN Leonard, 1963, *The Favorite Game* BURROUGHS William, 1964, *The Naked Lunch* LENNON John, 1964, *In his own write* THOMPSON Hunter S., 1966, *Hell's Angels* COHEN Leonard, 1966, *Beautiful Losers* DYLAN Bob, 1966, *Tarantula* LENNON John, 1966, *Spaniard in the Words* WOLFE Tom, 1968, *The Electric Kool-Aid Acid Test* MAILER Norman, 1968, *The Armies of the Night* COHN Nik, 1969, *Awopbopaloobop Alopbamboom* MORRISON Jim, 1969, *The Lords and The New Creatures*	MELTZER Richard, 1970, *The Aesthetics of Rock* MORRISON Jim, 1970, *An American Prayer* THOMPSON Hunter S., 1971, *Fear and Loathing in Las Vegas* 1971, *Manifeste électrique aux paupières de jupes* BUKOWSKI Charles, 1972, *Tales of Ordinary Madness* SCHUHL Jean-Jacques, 1972, *Rose Poussière* BALLARD J. G., 1973, *Crash* DELILLO Don, 1973, *Great Jones Street* WOLFE Tom, 1973, *The New Journalism* SMITH Patti, 1973, *Witt* SMITH Patti,1974, *Babel* MARCUS Greil, 1974, *Mystery Train (Images of America in rock'n'roll music)* BIZOT Jean-François, 1976, *Les déclassés* TOSCHES Nick, 1977, *Country, The Twisted roots of rock'n'roll* EUDELINE Patrick, 1977, *L'aventure punk* SAVITSKAYA Eugène, 1978, *Un jeune homme trop gros* KUNDERA Milan, 1978, *Le Livre du rire et de l'oubli* PACADIS Alain, 1978, *Un jeune homme chic*	ADRIEN Yves, 1980, *Novövision* TOSCHES Nick, 1982, *Hellfire* TOSCHES Nick, 1984, *Unsung heroes of rock'n' roll : the birth of rock in the wild years before Elvis* EASTON ELLIS Bret, 1985, *Less than zero* DICK Philip K., 1985, *Radio Free Albemuth* SPINRAD Norman, 1987, *Little Heroes* MURAKAMI Haruki, 1987, *La Ballade de l'impossible (Norway no mori)* BANGS Lester, 1988, *Psychotic Reaction and Carburetor Dung* MARCUS Greil, 1989, *Lipstick Traces (A secret history of the twentieth century)* CAVE Nick, 1988, *King Ink* BULTEAU Michel, *Flowers*, 1989	PYNCHON Thomas, 1990, *Vineland* COE Jonathan, 1990, *The Dwarves of Death* EASTON ELLIS Bret, 1991, *American Psycho* MARCUS Greil, 1991, *Dead Elvis (A Chronical of a Cultural Obsession)* REED Lou, 1991, *Between Thought And Expression* RAVALEC Vincent, 1992, *Un pur moment de rock'n'roll* KUNDERA Milan, 1993, *Les testaments trahis* LORIGA Ray, 1993, *Héroes* QUIGNARD Pascal,1994, *L'occupation américaine* KENT Nick, 1994, *The Dark Stuff* SMITH Patti, 1994, *Early Work* BRIZZI Enrico, 1995, *Jack Frusciante a largué le groupe (Jack frusciante è uscito da gruppo)* HORNBY Nick, 1995, *High Fidelity* JOHNSON Denis, 1996, *Jesus' Son* SMITH Patti, 1996, *The Coral Sea* MARCUS Greil, 1997, *The Invisible Republic* THOMPSON Hunter S., 1997, *Gonzo Highway* MAÑAS José Ángel, 1998, *Ciudad Rayada* DEMARCHI Andrea, 1998, *Sandrino* RUSHDIE Salman, 1999, *The ground beneath her feet*	IGGY POP, 2000, *I need more* KING John, 2000, *Human Punk* ADRIEN Yves, 2000, *2001, Une apocalypse rock* KLOSTERMAN Chuck, *Fargo Rock City*, 2001 McCARTNEY Paul, 2001, *Blackbird Singing* SELF Will, 2002, *Dorian, an imitation* BON François, 2002, *Rolling Stones, une biographie* BANGS Lester, 2003, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste, a Lester Bangs Reader* KLOSTERMAN Chuck, *Sex, Drugs and Cocoa Puffs*, 2003 HORNBY Nick, 2003, *31 Songs* DYLAN Bob, 2004, *Chronicles, volume one* BEGAUDEAU François, 2005, *Un démocrate, Mick Jagger 1960-1969* FIAT Christophe, 2005, *Héroïnes* HEES Lucas, 2005, *Précis de dynamitage, anthologie électrique* MARCUS Greil, 2005, *Bob Dylan at the Crossroads* ROHE Olivier, 2005, *Nous Autres* MASON Nick, 2005, *Inside Out* KLOSTERMAN Chuck, 2005, *Killing Yourself to Live, 85% of a True Story* MARCUS Greil, 2006, *The Shape of Things to Come* BERTINA Arno, 2006, *J'ai appris à ne pas rire du démon* LIMONGI Laure, 2006, *Fonction Elvis* ROBIC Sylvie, 2006, *Les doigts écorchés* BON François, 2007, *Bob Dylan, Une biographie* CLARO, 2007, *Black Box Beatles* DE KERANGAL Maylis, 2007, *Dans les rapides* BON François, 2008, *Rock'n'roll, un portrait de Led Zeppelin* SMITH Mark, 2008, *Renegade* DAROL Guy, 2008, *Frank Zappa/One size fits all* FERCAK Claire, 2008, *The Smashing Pumpkins/Tarantula Box Set* PILARCZYK Olivier, 2008, *Nirvana/Drain You* COLIN Fabrice, 2009, *Big Fan* LEGRAND Stéphane, LE PAJOLEC Sébastien, *Lost Album (A Phil Spector Production)*, 2009 LEFRANC Alban, 2009, *Vous n'étiez pas là* MAISONNEUVE Annie, 2009, *The Cure/Let's go to bed* GRAHAM Dan, 2009, *Rock/Music Writings* RAINAUD Nicolas, 2009, *Figures de Bob Dylan* TOLLEMER Brice, 2009, *Pearl Jam/Vitalogy* HORNBY Nick, 2009, *Juliet, Naked* MARI Michele, 2010, *Rosso Floyd* ELIOTT Clara, 2010, *Strangulation Blues* RUDIŠ Jaroslav, *La fin des punks à Helsinki*, 2010 GALEA Claudine, 2011, *Le corps plein d'un rêve* SALVAYRE Lydie, 2011, *Hymne* RICHARDS Keith, 2011, *Life* SMITH Patti, 2011, *Just Kids* AUDOUY François, 2011, *Brighton Rock(s)* YOUNG Neil, 2012, *Waging Heavy Peace*

Tableau 1- Panorama historique

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

2. Typologie historique et générique

	Avant 1950	1950s	1960s	1970s	1980s	1990s	2000s
Romans et biographies inspirés par le rock « Rock-fictions » a) Fascination biographique : « Vies imaginaires »		(CORTAZAR Julio, 1959, *El Perseguidor*)		SAVITSKAYA Eugène, 1978, *Un jeune homme trop gros*	TOSCHES Nick, 1982, *Hellfire*		ROHE Olivier, 2005, *Nous Autres* FIAT Christophe, 2005, *Héroïnes* BEGAUDEAU François, 2005, *Un démocrate, Mick Jagger 1960-1969* BERTINA Arno, 2006, *J'ai appris à ne pas rire du démon* LIMONGI Laure, 2006, *Fonction Elvis* ROBIC Sylvie, 2006, *Les doigts écorchés* CLARO, 2007, *Black Box Beatles* DAROL Guy, 2008, *Frank Zappa/One size fits all* FERCAK Claire, 2008, *The Smashing Pumpkins/Tarantula Box Set* PILARCZYK Olivier, 2008, *Nirvana/Drain You* LEGRAND Stéphane, LE PAJOLEC Sébastien, *Lost Album (A Phil Spector Production)*, 2009 COLIN Fabrice, 2009, *Big Fan* LEFRANC Alban, 2009, *Vous n'étiez pas là* MAISONNEUVE Annie, 2009, *The Cure/Let's go to bed* TOLLEMER Brice, 2009, *Pearl Jam/Vitalogy* MARI Michele, 2010, *Rosso Floyd* GALEA Claudine, 2011, *Le corps plein d'un rêve* SALVAYRE Lydie, 2011, *Hymne*
b) Fascination romanesque :				SCHUHL Jean-Jacques, 1972, *Rose Poussière* DELILLO Don, 1973, *Great Jones Street* BIZOT Jean-François, 1976, *Les déclassés*	EASTON ELLIS Bret, 1985, *Less than zero* DICK Philip K., 1985, *Radio Free Albemuth* SPINRAD Norman, 1987, *Little Heroes* MURAKAMI Haruki, 1987, *La Ballade de l'impossible (Norway no mori)*	PYNCHON Thomas, 1990, *Vineland* COE Jonathan, 1990, *The Dwarves of Death* EASTON ELLIS Bret, 1991, *American Psycho* RAVALEC Vincent, 1992, *Un pur moment de rock'n'roll* LORIGA Ray, 1993, *Héroes* BRIZZI Enrico, 1995, *Jack Frusciante a largué le groupe (Jack frusciante è uscito da gruppo)* HORNBY Nick, 1995, *High Fidelity* JOHNSON Denis, 1996, *Jesus' Son* DEMARCHI Andrea, 1998, *Sandrino* RUSHDIE Salman, 1999, *The ground beneath her feet*	KING John, 2000, *Human Punk* SELF Will, 2002, *Dorian, an imitation* DE KERANGAL Maylis, 2007, *Dans les rapides* HORNBY Nick, 2009, *Juliet, Naked* RUDIŠ Jaroslav, *La fin des punks à Helsinki*, 2010 AUDOUY François, 2011, *Brighton Rock(s)*
c) Aversion Imaginaire classique Imaginaire électronique				KUNDERA Milan, 1978, *Le Livre du rire et de l'oubli*		KUNDERA Milan, 1993, *Les testaments trahis* QUIGNARD Pascal,1994, *L'occupation américaine* MAÑAS José Ángel, 1998, *Ciudad Rayada*	

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Rock Criticism, critique rock, journalisme gonzo et « New Journalism »			WOLFE Tom, 1965, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* THOMPSON Hunter S., 1966, *Hell's Angels* WOLFE Tom, 1968, *The Electric Kool-Aid Acid Test* MAILER Norman, 1968, *The Armies of the Night* COHN Nik, 1969, *Awopbopaloobop Alopbamboom*	MELTZER Richard, 1970, *The Aesthetics of Rock* THOMPSON Hunter S., 1971, *Fear and Loathing in Las Vegas* WOLFE Tom, 1973, *The New Journalism* MARCUS Greil, 1975, *Mystery Train (Images of America in rock'n'roll music)* TOSCHES Nick, 1977, *Country, The Twisted roots of rock'n'roll* EUDELINE Patrick, 1977, *L'aventure punk* PACADIS Alain, 1978, *Un jeune homme chic*	ADRIEN Yves, 1980, *Novövision* TOSCHES Nick, 1984, *Unsung Heroes of Rock'n' roll : the Birth of Rock in the Wild Years before Elvis* BANGS Lester, 1988, *Psychotic Reaction and Carburetor Dung* MARCUS Greil, 1989, *Lipstick Traces (A secret history of the twentieth century)*	MARCUS Greil, 1991, *Dead Elvis (A Chronical of a Cultural Obsession)* KENT Nick, 1996, *The Dark Stuff* MARCUS Greil, 1997, *The Invisible Republic* THOMPSON Hunter S., 1997, *Gonzo Highway*	ADRIEN Yves, 2000, *2001, Une apocalypse rock* KLOSTERMAN Chuck, *Fargo Rock City*, 2001 KLOSTERMAN Chuck, *Sex, Drugs and Cocoa Puffs*, 2003 HORNBY Nick, 2003, *31 Songs* BANGS Lester, 2003, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste, a Lester Bangs Reader* KLOSTERMAN Chuck, 2005, *Killing Yourself to Live, 85% of a True Story* MARCUS Greil, 2005, *Bob Dylan at the Crossroads* BON François, 2007, *Bob Dylan, Une biographie* GRAHAM Dan, 2009, *Rock/Music Writings* RAINAUD Nicolas, 2009, *Figures de Bob Dylan*
Poésie électrique			MORRISON Jim, 1969, " Rock is dead"	MORRISON Jim, 1970, "Anatomy of rock" 1971, *Manifeste électrique aux paupières de jupes* SMITH Patti, 1977, "italy"			HEES Lucas, 2005, *Précis de dynamitage, anthologie électrique* ELIOTT Clara, 2010, *Strangulation Blues*
Ecrits littéraires des artistes rock	GUTHRIE Woody, 1943, *Bound for Glory*	COHEN Leonard, 1956, *Let Us Compare Mythologies*	COHEN Leonard, 1963, *The Favourite Game* LENNON John, 1964, *In his own write* COHEN Leonard, 1966, *Beautiful Losers* DYLAN Bob, 1966, *Tarantula* MORRISON Jim, 1969, *The Lords*	MORRISON Jim, *The American Night* MORRISON Jim, 1970, *The New Creatures* MORRISON Jim, 1970, *An American Prayer* SMITH Patti, 1973, *Witt* SMITH Patti,1978, *Babel*	CAVE Nick, 1988, *King Ink*	REED Lou, 1991, *Between Thought And Expression* SMITH Patti, 1994, *Early Work* SMITH Patti, 1996, *The Coral Sea*	IGGY POP, 2000, *I need more* McCARTNEY Paul, 2001, *Blackbird Singing* DYLAN Bob, 2004, *Chronicles, volume one* MASON Nick, 2005, *Inside Out* SMITH Mark, 2008, *Renegade* RICHARDS Keith, 2011, *Life* SMITH Patti, 2011, *Just Kids* YOUNG Neil, 2012, *Waging Heavy Peace*
« Les classiques de la bibliothèque », œuvres référentielles du mouvement rock et de la contre-culture : œuvres poétiques, *beat-generation*, œuvre d'adolescence	BLAKE William, 1793, *Marriage of Heaven and Hell* RIMBAUD Arthur, 1873, *Une saison en enfer* HUXLEY Aldous, 1932, *Brave New World*	SALINGER J.D., 1951, *The Catcher in the Rye* GINSBERG Allen, 1956, *Howl* KEROUAC Jack, 1957, *On the Road* SELBY Hubert, 1957, *Last Exit to Brooklyn*	BURGESS Anthony, 1962, *A Clockwork Orange* BURROUGHS William, 1964, *The Naked Lunch*	BALLARD J.G., 1973, *Crash*	BUKOWSKI Charles, 1981, *Tales of Ordinary Madness*		

Tableau 1 - Typologie historique et générique

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

3. Influences musicales

Sous influences fifties/sixties	Sous influences seventies	Sous influences eighties	Sous influences nineties et contemporaines	Influences multiples ou transversales
QUIGNARD Pascal,1994, *L'occupation américaine* WOLFE Tom, 1963, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* THOMPSON Hunter S., 1966, *Hell's Angels* WOLFE Tom, 1968, *The Electric Kool-Aid Acid Test* COHN Nik, 1969, *Awopbopaloobop Alopbamboom* MAILER Norman, 1968, *The Armies of the Night* THOMPSON Hunter S., 1971, *Fear and Loathing in Las Vegas* SCHUHL Jean-Jacques, 1972, *Rose Poussière* DELILLO Don, 1973, *Great Jones Street* MARCUS Greil, 1975, *Mystery Train (Images of America in rock'n'roll music)* BIZOT Jean-François, 1976, *Les déclassés* TOSCHES Nick, 1977, *Country, The Twisted roots of rock'n'roll* DICK Philip K., 1985, *Radio Free Albemuth* MURAKAMI Haruki, 1987, *La Ballade de l'impossible (Norway no mori)* PYNCHON Thomas, 1990, *Vineland* BEGAUDEAU François, 2005, *Un démocrate, Mick Jagger 1960-1969* RUSHDIE Salman, 1999, *The ground beneath her feet* CLARO, 2007, *Black Box Beatles* LEGRAND Stéphane, LE PAJOLEC Sébastien, *Lost Album (A Phil Spector Production)*, 2009 SALVAYRE Lydie, 2011, *Hymne*	EUDELINE Patrick, 1977, *L'aventure punk* PACADIS Alain, 1978, *Un jeune homme chic* ADRIEN Yves, 1980, *Novövision* COE Jonathan, 1990, *The Dwarves of Death* LORIGA Ray, 1993, *Héroes* KING John, 2000, *Human Punk* ROHE Olivier, 2005, *Nous Autres* DAROL Guy, 2008, *Frank Zappa/One size fits all* MARI Michele, 2010, *Rosso Floyd* RUDIŠ Jaroslav, *La fin des punks à Helsinki*, 2010	EASTON ELLIS Bret, 1985, *Less than zero* SPINRAD Norman, 1987, *Little Heroes* EASTON ELLIS Bret, 1991, *American Psycho* FIAT Christophe, 2005, *Héroïnes* DE KERANGAL Maylis, 2007, *Dans les rapides* MAISONNEUVE Annie, 2009, *The Cure/Let's go to bed* KLOSTERMAN Chuck, *Fargo Rock City*, 2001 ELIOTT Clara, 2010, *Strangulation Blues*	ROBIC Sylvie, 2006, *Les doigts écorchés* PILARCZYK Olivier, 2008, *Nirvana/Drain You* FERCAK Claire, 2008, *The Smashing Pumpkins/Tarantula Box Set* TOLLEMER Brice, 2009, *Pearl Jam/Vitalogy* COLIN Fabrice, 2009, *Big Fan* AUDOUY François, 2011, *Brighton Rock(s)*	WOLFE Tom, 1973, *The New Journalism* SAVITSKAYA Eugène, 1978, *Un jeune homme trop gros* KUNDERA Milan, 1978, *Le Livre du rire et de l'oubli* TOSCHES Nick, 1982, *Hellfire* TOSCHES Nick, 1984, *Unsung heroes of rock'n' roll : the birth of rock in the wild years before Elvis* BANGS Lester, 1988, *Psychotic Reaction and Carburetor Dung* MARCUS Greil, 1989, *Lipstick Traces (A secret history of the twentieth century)* BRIZZI Enrico, 1995, *Jack Frusciante a largué le groupe (Jack frusciante è uscito da gruppo)* HORNBY Nick, 1995, *High Fidelity* JOHNSON Denis, 1996, *Jesus' Son* MAÑAS José Ángel, 1998, *Ciudad Rayada* DEMARCHI Andrea, 1998, *Sandrino* ADRIEN Yves, 2000, *2001, Une apocalypse rock* SELF Will, 2002, *Dorian, an imitation* BANGS Lester, 2003, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste, a Lester Bangs Reader* HORNBY Nick, 2003, *31 Songs* KLOSTERMAN Chuck, *Sex, Drugs and Cocoa Puffs*, 2003 MARCUS Greil, 2005, *Bob Dylan at the Crossroads* KLOSTERMAN Chuck, 2005, *Killing Yourself to Live, 85% of a True Story* BERTINA Arno, 2006, *J'ai appris à ne pas rire du démon* LIMONGI Laure, 2006, *Fonction Elvis* BON François, 2007, *Bob Dylan, Une biographie* GRAHAM Dan, 2009, *Rock/Music Writings* LEFRANC Alban, 2009, *Vous n'étiez pas là* GRAHAM Dan, 2009, *Rock/Music Writings* RAINAUD Nicolas, 2009, *Figures de Bob Dylan* HORNBY Nick, 2009, *Juliet, Naked* PAJOLEC Sébastien, *Lost Album (A Phil Spector Production)*, 2009 GALEA Claudine, 2011, *Le corps plein d'un rêve*

Tableau 2 – Influences musicales

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

4. Perspectives génériques et influences musicales

	Sous influences sixties	Sous influences seventies	Sous influences eighties	Sous influences nineties et contemporaines	Influences multiples ou approche transversale
Romans et biographies inspirés par le rock « Rock-fictions » a) Vies imaginaires	BEGAUDEAU François, 2005, *Un démocrate, Mick Jagger 1960-1969* CLARO, 2007, *Black Box Beatles* LEGRAND Stéphane, LE PAJOLEC Sébastien, *Lost Album (A Phil Spector Production)*, 2009 SALVAYRE Lydie, 2011, *Hymne*	ROHE Olivier, 2005, *Nous Autres* MARI Michele, 2010, *Rosso Floyd* DAROL Guy, 2008, *Frank Zappa/One size fits all*	FIAT Christophe, 2005, *Héroïnes* MAISONNEUVE Annie, 2009, *The Cure/Let's go to bed*	ROBIC Sylvie, 2006, *Les doigts écorchés* PILARCZYK Olivier, 2008, *Nirvana/Drain You* FERCAK Claire, 2008, *The Smashing Pumpkins/Tarantula Box Set* TOLLEMER Brice, 2009, *Pearl Jam/Vitalogy* COLIN Fabrice, 2009, *Big Fan*	TOSCHES Nick, 1982, *Hellfire* SAVITSKAYA Eugène, 1978, *Un jeune homme trop gros* BERTINA Arno, 2006, *J'ai appris à ne pas rire du démon* LIMONGI Laure, 2006, *Fonction Elvis* LEFRANC Alban, 2009, *Vous n'étiez pas là* GALEA Claudine, 2011, *Le corps plein d'un rêve*
b) Fascination romanesque	SCHUHL Jean-Jacques, 1972, *Rose Poussière* DELILLO Don, 1973, *Great Jones Street* BIZOT Jean-François, 1976, *Les déclassés* DICK Philip K., 1985, *Radio Free Albemuth* MURAKAMI Haruki, 1987, *La Ballade de l'impossible (Norway no mori)* PYNCHON Thomas, 1990, *Vineland* RUSHDIE Salman, 1999, *The ground beneath her feet*	COE Jonathan, 1990, *The Dwarves of Death* LORIGA Ray, 1993, *Héroes* KING John, 2000, *Human Punk* RUDIŠ Jaroslav, *La fin des punks à Helsinki*, 2010	EASTON ELLIS Bret, 1985, *Less than zero* SPINRAD Norman, 1987, *Little Heroes* EASTON ELLIS Bret, 1991, *American Psycho* DE KERANGAL Maylis, 2007, *Dans les rapides*	AUDOUY François, 2011, *Brighton Rock(s)*	BRIZZI Enrico, 1995, *Jack Frusciante a largué le groupe (Jack frusciante è uscito da gruppo)* HORNBY Nick, 1995, *High Fidelity* JOHNSON Denis, 1996, *Jesus' Son* DEMARCHI Andrea, 1998, *Sandrino* SELF Will, 2002, *Dorian, an imitation* HORNBY Nick, 2009, *Juliet, Naked*
c) Aversion romanesque - Imaginaire classique - Imaginaire électronique	QUIGNARD Pascal, 1994, *L'occupation américaine*				KUNDERA Milan, 1978, *Le Livre du rire et de l'oubli* MAÑAS José Ángel, 1998, *Ciudad Rayada*
Rock Criticism, critique rock, journalisme gonzo et « New Journalism »	WOLFE Tom, 1963, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* THOMPSON Hunter S., 1966, *Hell's Angels* WOLFE Tom, 1968, *The Electric Kool-Aid Acid Test* COHN Nik, 1969, *Awopbopaloobop Alopbamboom* MAILER Norman, 1968, *The Armies of the Night* THOMPSON Hunter S., 1971, *Fear and Loathing in Las Vegas* MARCUS Greil, 1975, *Mystery Train (Images of America in rock'n'roll music)*	EUDELINE Patrick, 1977, *L'aventure punk* PACADIS Alain, 1978, *Un jeune homme chic* ADRIEN Yves, 1980, *Novövision*	KLOSTERMAN Chuck, *Fargo Rock City*, 2001		WOLFE Tom, 1973, *The New Journalism* TOSCHES Nick, 1977, *Country, The Twisted roots of rock'n'roll* TOSCHES Nick, 1984, *Unsung Heroes of Rock'n' roll : the Birth of Rock in the Wild Years before Elvis* BANGS Lester, 1988, *Psychotic Reaction and Carburetor Dung* MARCUS Greil, 1989, *Lipstick Traces (A secret history of the twentieth century)* ADRIEN Yves, 2000, *2001, Une apocalypse rock* KLOSTERMAN Chuck, *Sex, Drugs and Cocoa Puffs*, 2003 HORNBY Nick, 2003, *31 Songs* BANGS Lester, 2003, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste, a Lester Bangs Reader* MARCUS Greil, 2005, *Bob Dylan at the Crossroads* KLOSTERMAN Chuck, 2005, *Killing Yourself to Live, 85% of a True Story* BON François, 2007, *Bob Dylan, Une biographie* RAINAUD Nicolas, 2009, *Figures de Bob Dylan* GRAHAM Dan, 2009, *Rock/Music Writings*

Tableau 3 - Perspectives génériques et influences musicales

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

5. Dispositifs fictionnels de représentations du rock

Dispositifs de représentation de la musique	Décennie	1960s	1970s	1980s	1990s	2000s
Fictionnalisation du référent		WOLFE Tom, 1963, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* THOMPSON Hunter S., 1966, *Hell's Angels* WOLFE Tom, 1968, *The Electric Kool-Aid Acid Test*	MAILER Norman, 1968, *The Armies of the Night* THOMPSON Hunter S., 1971, *Fear and Loathing in Las Vegas* SCHUHL Jean-Jacques, 1972, *Rose Poussière* BIZOT Jean-François, 1976, *Les déclassés*	MURAKAMI Haruki, 1987, *La Ballade de l'impossible (Norway no mori)* EASTON ELLIS Bret, 1985, *Less than zero*	EASTON ELLIS Bret, 1991, *American Psycho* LORIGA Ray, 1993, *Héroes* BRIZZI Enrico, 1995, *Jack Frusciante a largué le groupe (Jack frusciante è uscito da gruppo)* HORNBY Nick, 1995, *High Fidelity* DEMARCHI Andrea, 1998, *Sandrino*	SELF Will, 2002, *Dorian, an imitation* KLOSTERMAN Chuck, 2005, *Killing Yourself to Live, 85% of a True Story* DE KERANGAL Maylis, 2007, *Dans les rapides*
Réalisation de fictions			DELILLO Don, 1973, *Great Jones Street*	DICK Philip K., 1985, *Radio Free Albemuth* SPINRAD Norman, 1987, *Little Heroes*	PYNCHON Thomas, 1990, *Vineland* COE Jonathan, 1990, *The Dwarves of Death* JOHNSON Denis, 1996, *Jesus' Son* RUSHDIE Salman, 1999, *The ground beneath her feet*	KING John, 2000, *Human Punk* HORNBY Nick, 2009, *Juliet, Naked* RUDIŠ Jaroslav, *La fin des punks à Helsinki*, 2010

Tableau 4 - Dispositifs fictionnels de représentation du rock (Sans les biographies nécessairement référentielles)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Le tableau 1 confirme l'ampleur de cet espace littéraire et témoigne de la démultiplication des parutions depuis le début des années deux-mille[1]. Le tableau 2 reproduit la typologie exposée précédemment autour de cinq composantes : rock-fictions (romans, « vies imaginaires » et romans à tonalité dysphorique), critique rock et *new/gonzo journalism*, poésie électrique, écrits des artistes et enfin classiques de la bibliothèque rock. Cette démultiplication n'est d'ailleurs pas liée à une explosion des romans mettant en scène le rock, mais bien plus à une profusion de trois genres bien précis : les « vies imaginaires », les recueils ou essais des critiques rock mais aussi la publication des écrits multiples des artistes.

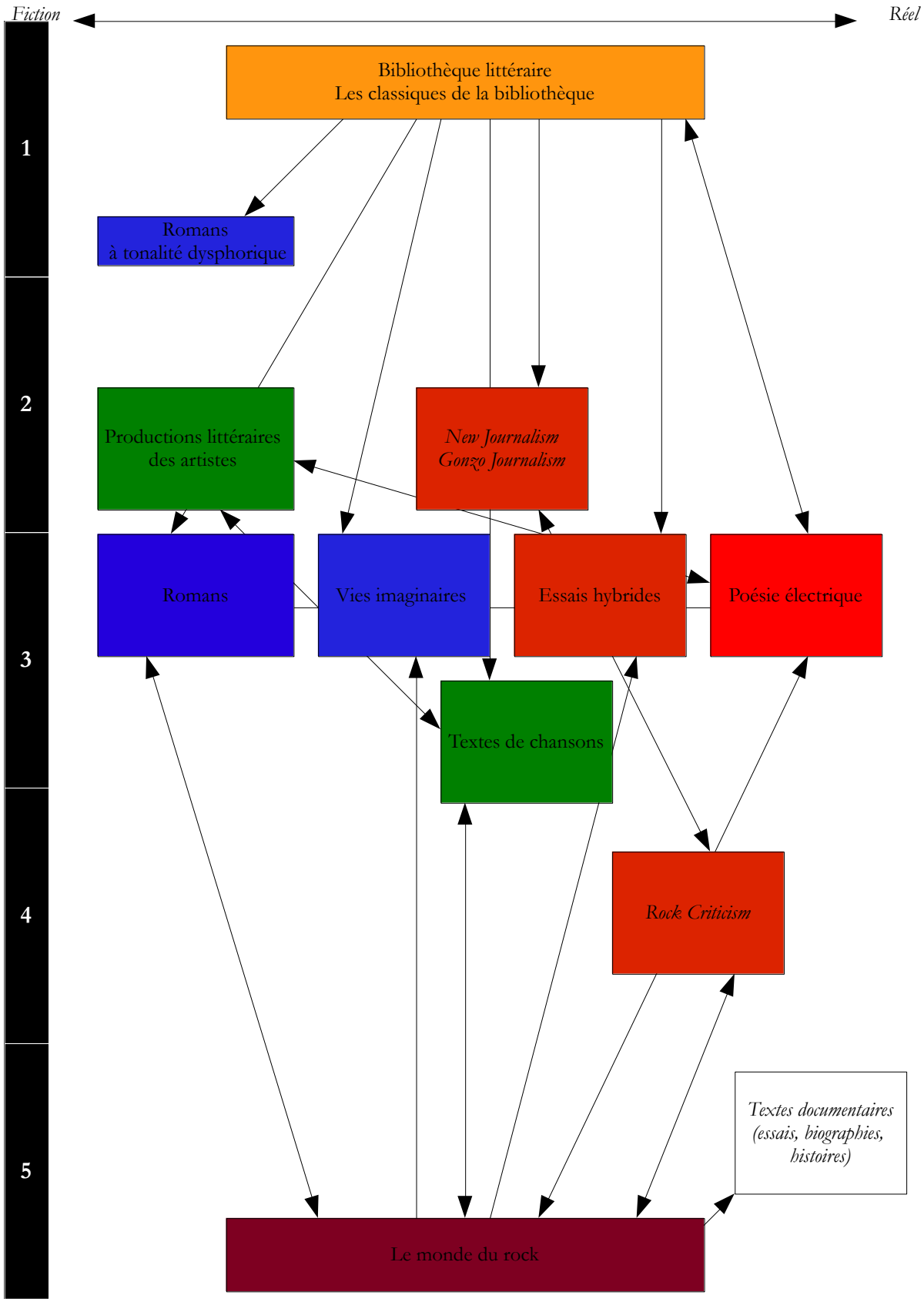
Les tableaux 3 et 4 annoncent l'influence majeure des *sixties* et à un degré moindre des *seventies* sur l'ensemble des productions littéraires, et ce dans le cadre de la fiction ou de l'essai (les trois autres catégories n'apparaissant pas pertinentes dans cette perspective). En effet, lorsque les textes s'emparent d'une époque en particulier, c'est en général pour revenir sur la période fondatrice du rock, bien souvent perçues comme un « âge d'or » indépassable.

Le tableau 5 – dont on a exclu les biographies fictives – revient sur le rapport fictionnel au référent, en montrant comment la fiction oscille entre une absorption de l'omniprésente histoire du rock et la production d'un nouveau cadre référentiel propre au roman ou à la nouvelle.

[1] Le choix de la décennie comme unité de temps sera justifié plus bas. Voir *infra*, « Deuxième partie, périodisation et histoire comparées ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

B. Représentation schématique de l'interrelation rock/littérature



Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Cette représentation schématique met en évidence les différentes composantes de cet espace littéraire forgé par l'interrelation entre la bibliothèque littéraire et le monde du rock, avec respectivement et de haut en bas : les romans à tonalité dysphorique (1), les publications littéraires des artistes ainsi que les écrits du *New Journalism* et du *Gonzo Journalism* (2), puis les romans, « vies imaginaires », essais hybrides, poésie électrique puis textes de chansons (niveau 3), les critiques rock, (niveau 4), et enfin les textes informatifs ou documentaires (niveau 5).

Ce schéma joue sur une double vectorisation, en signifiant à la fois le degré de proximité des textes sur l'axe ordonné rock/littérature, mais en montrant aussi de façon relative les différents ancrages dans le réel, dans la fiction ou dans un entre-deux avec l'axe « fiction/réel » en abscisse – axe dont il ne faut pas tenir compte pour les ensembles « poésie électrique » et « écrits des artistes » qui regroupent de fait des textes aux genres hétérogènes. Aussi, le niveau 3 et à un degré moindre les niveaux 2 et 4 constituent le cœur de cette interrelation et forment un corpus primaire (3) et un corpus secondaire (2, 4). En effet, c'est au sein de ces ensembles que la double tension exercée par chacune des deux sphères paraît la plus forte. Les niveaux 1 et 5 formeront tout ou partie d'un troisième cercle du corpus.

Ensuite, les flèches (par leur présence ou leur absence) matérialisent les multiples jeux d'influences, d'échanges voire de rejets qui constitueront la matière de la deuxième partie de cette étude. En effet, si cette typologie et ce schéma assurent une territorialisation de cet espace, ils ne témoignent pas des multiples résonances entre chacun de ces ensembles, qui brouille ce répertoire formel tout en rappellant la volatilité et l'instabilité du rock, qui ne peut être maintenu dans une quelconque catégorisation.

Enfin, outre cette modélisation générique et historique, seront posées dès à présent au moins cinq questions afin d'aller au-delà de ces prismes à la fois nécessaires et réducteurs :

1. Est-il possible d'observer dans cet espace une continuité de sous-genres historiques (roman du musicien, roman de l'amateur, polar, critique d'art, biographies ou autobiographies d'artistes ou encore essai d'histoire culturelle) ou au contraire s'inscrit-il en rupture avec ces modèles génériques ?
2. Peut-on envisager une périodisation croisée des textes et du rock, en soulevant par exemple l'idée d'un roman qui suivrait de manière générationnelle les courants musicaux ?
3. L'immense hétérogénéité de cet espace laisse-t-elle entrevoir des convergences esthétiques, thématiques ou encore éthiques ?

4. L'origine majoritairement anglophone des musiques électriques induit-elle une intertextualité exclusivement anglo-saxonne ou est-elle le lieu de transmissions linguistiques et culturelles ?
5. Doit-on envisager la prédominance d'un discours masculin dans cet espace musico-littéraire ou bien la question du genre de l'« écriture rock » ne se pose-t-elle pas ?

Ces questionnements dispensés en amont de l'étude des textes sont comme autant de pistes de recherche non-exhaustives, s'affirmant comme des éléments problématiques transversaux qui seront ponctuellement envisagés ou qui dépasseront le cadre de cette étude.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

CHAPITRE II. LA CONSTRUCTION THEORIQUE D'UN ESPACE LITTERAIRE : CRITIQUE D'UNE « ONTOLOGIE» DU ROCK ET PRAGMATISME LITTERAIRE

Face à la multiplicité des prismes théoriques et des textes qui constituent cet espace, il reste à décider quelle voie critique sera ici privilégiée dans l'appréhension de ces textes. Pour cela, à partir d'une critique de l'ontologie du rock, c'est sous la triple autorité des « communautés interprétatives » de Stanley Fish, de la « théorie de la médiation » déployée par Antoine Hennion et des propositions de la philosophie pragmatiste[1], que l'on se propose d'envisager ce vaste espace. Si l'introduction envisageait un parcours théorique et le premier chapitre façonnait le corpus de textes étudiés, celui-ci est à la fois le lieu de la confrontation des textes et de ces prismes théoriques et l'affirmation d'une véritable méthode de lecture.

I. Critique de l'ontologie du rock

> Le rock serait avant tout une *nouveauté ontologique*. C'est l'irruption de quelque chose qui n'existait pas avant le milieu des années 1950 : une œuvre musicale d'un type différent, inédit.
>
> Roger Pouivet, *Philosophie du rock*

A. L'ontologie du rock : fixité, disponibilité et accessibilité

Un client entre dans un magasin de disques. Il demande à l'un des disquaires s'il peut y trouver un CD de Phil Collins. Barry – le disquaire en question – lui répond que ce n'est pas possible. La suite du dialogue, extraite du roman *High Fidelity* de Nick Hornby, est – semble-t-il – assez manifeste de la non-constitution d'une « communauté interprétative » :

> Pourquoi c'est impossible ? […]
> - Parce que cette chanson est une merde sentimentale et kitsch, voilà pourquoi. Est-ce qu'on a l'air d'être un magasin qui vend *I just called to say I love you*? Allez, dégagez, j'ai assez perdu de temps avec vous. [...] [2]

[1] Ces propositions ont d'ailleurs influencé les travaux d'Hennion et de Fish.

[2] ""Why not?" […] "Because it's a sentimental, tacky crap, that's why not. Do we look like the sort of shop that sells fucking "I Just Called To Say I Love You", eh? Now, be off with you, and don't waste our time." (Nick Hornby, *High Fidelity*, London, Penguin Books, 2000 (1995), p. 43 ; *Haute Fidélité*, Paris, Editions 10/18, 1995, p. 63-64.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Les « communautés interprétatives » sont définies par Stanley Fish dans leur rapport à la signification :

> […] les significations ne sont la propriété ni de textes stables ni de lecteurs libres et indépendants, mais de communautés interprétatives qui sont responsables à la fois de la forme des activités d'un lecteur et des textes que cette activité produit. [1]

Ainsi, celles-ci engagent *à chaque fois* une interprétation actée par l'institution d'une nouvelle communauté confondant produit de notre sensibilité individuelle, sens, signification de l'œuvre et contexte ponctuel de cet acte. Dans un cadre strictement littéraire, nous serions donc face à la récusation de l'intérêt dissocié pour l'auteur, le texte et le lecteur et, simultanément, à la dissolution puis l'enveloppement de ces trois termes dans une entité supérieure : « la communauté interprétative ». Ce tour de force qu'est la communauté interprétative permet d'englober les trois composantes majeures de la théorie littéraire que sont l'auteur, le texte et le lecteur et de les dissoudre dans une entité supérieure : la communauté interprétative. Elle se constitue à chaque interprétation d'un texte à un moment donné, dans l'acte et dans la pratique de cette interprétation.

Cependant, nous chercherons à interroger l'actualisation et l'événementialité de ces communautés interprétatives en remplaçant le « paramètre texte » par « l'œuvre d'art », et plus spécifiquement par l'œuvre d'art de masse. Définie par Roger Pouivet comme « économiquement et cognitivement d'accès facile »[2] et déterminée « en fonction de certains moyens de production et de diffusion utilisant des techniques permettant cette massification »[3], l'œuvre d'art de masse a donc selon lui un statut ontologique bien spécifique. Elle serait douée d'ubiquité et ne s'adresserait pas à un public particulier, en cela qu'elle est disponible, accessible et fixe.

Prenant pour exemple d'œuvre d'art de masse, les albums de rock omniprésents dans les romans de Nick Hornby, nous nous interrogerons sur les différentes conséquences de cette disponibilité, accessibilité et fixité de « l'œuvre rock ». Conséquence poétique, la fixité de l'œuvre engendre un statut référentiel clos et déjà constitué dans l'univers romanesque. Conséquence éthique, elle procède par inclusion et exclusion immédiate de personnages d'un univers interprétatif donné. Conséquence théorique, elle semblerait donc dissoudre la possibilité de l'événementialité des communautés interprétatives.

---

[1] Stanley Fish, *Quand lire c'est faire*, *op.cit.*, p. 55.
[2] Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, *op.cit.*, p. 39.
[3] *Ibid*., p. 40. Voir aussi Roger Pouivet, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation, op.cit.*

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Seulement, ces conclusions issues de ce statut ontologique nouveau de l'œuvre d'art de masse peuvent être nuancées. En effet, la confusion entre la disponibilité (technique) et l'accessibilité (intellectuelle) à l'œuvre tend à la borner à un statut hors de l'histoire et de la culture. Au contraire, au travers d'exemples tirés des romans de Hornby et des essais de Greil Marcus[1], l'œuvre d'art de masse – et en l'occurrence l'œuvre rock – sera envisagée dans sa capacité de renégocier « la République perdue »[2] par la performativité de « communautés interprétatives ».

La spécificité du rock serait donc une spécificité ontologique. L'œuvre rock n'existerait pas en dehors de son enregistrement originel. A première vue, cette thèse ontologique ne néglige absolument pas les autres approches mais interdit la réduction du rock à l'une ou l'autre de celles-ci[3]. L'ontologie n'exclut pas par exemple, le contextualisme, car celui-ci « constitue un aspect fondamental dès qu'il s'agit d'ontologie des artefacts »[4]. Ainsi, elle fonde un système d'ontologie appliquée appliquée[5] qui a des conséquences non négligeables sur notre appréhension de l'œuvre rock. Ces conséquences, toujours analysées par Roger Pouivet, font de l'œuvre rock un « artefact-enregistrement » fixe, disponible et accessible. Elle est fixe en ce sens qu'elle est une œuvre à instance multiple indépendante d'une notation[6], possédant une identité stable et définitive, ce qui facilite d'ailleurs clairement sa diffusion. Elle est disponible techniquement du fait d'un coût relativement faible et d'une accessibilité technologique remarquable. Elle serait accessible intellectuellement car elle appartiendrait selon Roger Pouivet à l'art de masse qui « n'encourage aucune attitude de jugement critique »[7] puisqu' « il n'y a pas de culture à acquérir pour l'art de masse, mais seulement un savoir-faire technique permettant d'accéder aux produits […] »[8].

[1] D'autres exemples auraient pu être ici envisagés.
[2] Voir Greil Marcus, *L'Amérique et ses prophètes, La République perdue ?* (*The Shape of Things to Come, Prophecy and the American Voice*), (traduit de l'anglais (E-U) par Clément Baude), Paris, Galaade Editions, 2007.
[3] « L'esthétique ou la sociologie du rock apportent leur pierre à la connaissance qu'on peut en avoir. Mais je ne pense pas que ce sont des voies à explorer dans la recherche de son identité. », (Roger Pouivet, *Philosophie du rock, op.cit.*, p. 22.)
[4] Il poursuit : « Le contexte n'est pas extérieur à l'objet : l'objet possède essentiellement certaines de ses propriétés relationnelles. », (*Ibid*., p. 198.)
[5] *Ibid*., p. 18-20.
[6] *Ibid*., p. 48.
[7] Roger Pouivet, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation, op.cit.*, p. 49-50.
[8] *Ibid*., p. 50

B. Conséquences poétiques, éthiques et théoriques

Nous envisagerons alors au moins trois conséquences majeures. La première serait poétique[1]. L'œuvre rock – en tant qu'œuvre de l'art de masse – est une entité fixe, une référence close et fermée duplicable à l'infini et douée d'ubiquité. Elle n'est donc selon Roger Pouivet jamais propice au commentaire, « elle se suffit à elle-même dès que sa diffusion commence »[2].

Mais revenons à l'extrait tiré de *High Fidelity*. En quoi peut-il illustrer la « non-constitution » d'une communauté interprétative ? N'est-ce pas simplement une divergence de goût ou une méprise sur la nature du magasin de disques ? En déplaçant ce concept issu de la théorie littéraire, nous pourrions dire qu'il y a « non-constitution », car les structures interprétatives inhérentes à la décision d'entrer dans le magasin n'étaient pas *à ce moment-là*[3] ancrées pour permettre au client de se rendre compte de cette méprise. Issue de sa connaissance personnelle, cette « erreur » ne semble pas procéder d'un questionnement herméneutique, mais c'est pourtant autour de l'horizon interprétatif que constitue le CD de Phil Collins et du contexte ponctuel (le genre et la nature du magasin) de cet acte que se façonne cette non-constitution. En un sens le client ne s'est pas trompé en entrant dans ce magasin, car il s'agit bien d'un magasin de disques ; et pourquoi ne vendrait-il pas ce CD[4] ? Son « erreur », si erreur il y a, provient donc bien de cette rencontre spécifique entre un horizon interprétatif donné (celui du CD), un contexte ponctuel et une volonté individuelle. Dès lors, cette non-constitution n'aura lieu qu'une seule fois dans la conjonction simultanée de ces trois éléments : le client ne reviendra peut-être jamais dans le magasin ou alors se renseignera sur la réputation de Phil Collins chez les disquaires indépendants en général et chez « Championship Vinyl » en particulier. D'ailleurs on ne devrait pas à proprement parler d'une *non-constitution* mais de la collusion de *deux* communautés interprétatives distinctes : d'un côté, le disque, le client et *le* magasin et de l'autre le disque, les disquaires et *leur* magasin.

Pour expliquer – hors de tout développement sur l'intentionnalité de cet extrait – cette expérience, il convient d'interroger le statut particulier qui est bien souvent conféré aux

[1] Cf. Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, « L'enregistrement : une nouvelle poétique ? », *op.cit.* p. 55-61.
[2] Roger Pouivet, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation, op.cit.*, p. 47.
[3] « Autrement dit, penser à une phrase indépendamment d'un contexte est impossible, et quand on nous demande d'examiner une phrase pour laquelle aucun contexte n'a été spécifié, nous l'entendons automatiquement dans le contexte où on l'a rencontrée le plus souvent. », (Stanley Fish, *Quand lire c'est faire*, *op.cit.*, p. 36.)
[4] Pourquoi la liste de noms des grammairiens ne serait-elle pas pour les élèves une poésie ? Voir « Comment reconnaître un poème quand on en voit un », *ibid.*

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

« œuvres d'art de masse » et ici aux musiques électriques. L'œuvre rock serait en effet, selon la perspective de Roger Pouivet, « un artefact-enregistrement », fixe, disponible et accessible. Elle est fixe en ce sens qu'elle est une œuvre à instance multiple indépendante d'une notation[1] possédant une identité stable et définitive ce qui facilite d'ailleurs clairement sa diffusion. Elle est de fait une référence close et duplicable à l'infini et douée d'ubiquité. Elle n'est donc selon Roger Pouivet jamais propice au commentaire, et, « elle se suffit à elle-même dès que sa diffusion commence »[2]. Elle se distingue alors très clairement de l'œuvre d'art classique, d'un opéra ou d'un concert dont l'exécution est différente à chaque fois, ouvrant ainsi un espace de comparaison et de dialogue.

Cette communication immédiate de l'œuvre rock en tant que référence close semble rompre ainsi le schème d'une circulation de l'œuvre d'art classique vers la littérature[3]. Mais, cette rupture semble contestable. Nous parlerions davantage d'une renégociation littéraire de l'appréhension de l'œuvre de masse, qui induit une littérarisation de cet « artefact-enregistrement » réifié en objet clos et fixe. Celle-ci est mue par exemple par l'insertion d'une double logique dans le récit : « l'argument de référentialité » et l'insertion de la logique de la liste et du classement. Pour appréhender rapidement[4] l'apparition de cette double logique dans le récit, on observera deux exemples tirés de *High Fidelity* :

> Mais ce soir je rêve d'autre chose, alors j'essaie de me souvenir dans l'ordre dans lequel je les ai achetés : comme ça, j'espère écrire mon autobiographie sans papier ni stylo. Je sors les disques des étagères, les empile tout autour du salon, cherche *Revolver*, et je pars de là ; quand je suis arrivé au bout, je rougis tellement je me sens exposé, parce que cette série après tout, c'est moi. Intéressant de voir comment je suis passé de Deep Purple à Howlin'Wolf en vingt-cinq étapes seulement ; je n'ai plus honte d'avoir écouté *Sexual Healing* […] pendant toute une période de célibat forcé, ni par une trace du club rock que j'avais formé à l'école pour discuter avec mes camarades de cinquième de Ziggy Stardust et de Tommy. Ce qui me plaît le plus, dans mon nouveau système, c'est la sensation rassurante qu'il me procure ; grâce à lui, je me suis rendu plus complexe.[…] Mercredi, il arrive une drôle de chose, Johnny arrive, chante *All Kinds Of Everything*, essaie de mettre la main sur une poignée d'albums.[5]

---

[1] Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, *op.cit.*, p. 48.
[2] Roger Pouivet, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation, op.cit.*, p. 47.
[3] Cette circulation entre littérature et musique classique est à l'œuvre dans de nombreuses études musico-littéraires. Voir notamment Françoise Escal, *Contrepoints, Musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1990 et Jean-Louis Backès, *Musique et littérature, Essai de poétique comparée*, Paris, PUF, 1994 ou Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman, op.cit.* et Camille Dumoulié (dir), *Fascinations musicales, Musique, littérature, philosophie*, Paris, Desjonquères, 2006.).
[4] Voir *infra*, « Deuxième partie, constructions romanesques musicalisées » et « Troisième partie : paradoxes postmodernes 1 ».
[5] "Tonight, though, I fancy something different, so I try to remember the order I bought them in: that way I hope to write my own autobiography, without having to do anything like pick up a pen. I pull the records off the shelves, put them in piles all over the sitting room floor, look for *Revolver*, and go on from there, and when I've finished I'm flushed with a sense of self, because this, after all, is who I am. I like being able to see how I got from Deep Purple to Howlin'Wolf in twenty-five moves; I am no longer pained by the memory of listening to 'Sexual Healing' all the way through a period of enforced celibacy, or embarrassed by the reminder of forming a rock club at school, so that I and my fellow fifth-formers could get together and talk about Ziggy Stardust and

> Bon, les gars, les cinq meilleures chansons pop sur la mort.
> Super, dit Barry. Une liste en hommage au père de Laura. […] Je suis content que Laura ne soit pas là pour voir quel divertissement nous a fourni la mort de son père.
> […] Et voilà comment Ken est pleuré chez Championship Vinyl. [1]

Dans le premier extrait, l'autobiographie n'est donc pas littéraire mais façonnée par la collection et l'organisation de cette collection de disques. L'environnement du personnage Rob est entièrement envahi par les références à la pop. Aucune d'entre elles n'est explicitée et si les noms de l'album *Revolver* ou du groupe Deep Purple sont bien connus, la mention de la chanson « All Kinds Of Everything » – victorieusement interprétée par Dana au concours de l'Eurovision en 1970 pour l'Irlande – ne semble pas contenir de signifiants narratifs extrêmement complexes. Elle se manifeste donc comme un élément circonstanciel qui reste son propre argument de référentialité. En effet, pour parler comme le critique Vuong dans *Musiques de roman* « […] comment douter de la consistance d'une musique décrite, lorsque nous savons qu'elle renvoie à une œuvre réelle qui répond d'elle ? »[2].

Seulement, ici cette musique n'est pas décrite, mais simplement évoquée par le récit. Elle condamne dès lors lecteur et personnage à la connaissance ou à l'ignorance de cette œuvre fixe et donnée comme telle. Cette réalité de l'œuvre est ici d'autant plus prégnante que faisant allusion à l'histoire « réelle » de la pop, la référence donne du crédit au texte et actualise l'entrée de l'imaginaire musical dans le roman. Alors que la référence semble masquer la possibilité d'une interprétation, elle entraîne paradoxalement tout un univers musical que le texte dépeint, décrit, illustre et actualise ; en effet, pendant que l'ontologie faisait de l'œuvre rock un objet antihumaniste, les textes la déploient, la discutent et la mettent en scène. Dès lors, ils laissent la possibilité pour le lecteur de pénétrer dans cet horizon interprétatif préétabli. Ainsi, à chaque lecture peut correspondre une réécriture et une nouvelle vision de cet objet.

Dans le deuxième exemple cité, la logique de la liste et du top ou classement s'insère indépendamment de la valeur de l'événement dans le récit. C'est ici la mort du beau-père de Rob le disquaire qui donne lieu au plaisir de dévoiler un classement de chansons pop.

Au travers de ces deux exemples, il reste difficile de parler d'incommunicabilité de la référence à l'œuvre rock ni même d'une simple communication immédiate et toujours déjà

Tommy. […] A weird thing happens on Wednesday. Johnny comes in, sings 'All Kinds Of Everything', tries to grab an handful of album covers.", (Nick Hornby, *High Fidelity*, *op.cit.*, p. 44-45 ; 64-65.)

[1] "OK guys, best five pop songs about death.' 'Magic', says Barry. 'A Laura's Dad Tribute List. OK, OK. […] I'm glad that Laura isn't here to see how much amusement her father's death has afforded to us. […] Thus is Ken's passing mourned at Championship Vinyl.", (*Ibid.*, p. 177-179 ; 231-232.)

[2] Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*, *op.cit.*, p. 32.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

finie de cette œuvre. Car, si celle-ci n'appelle pas immédiatement le commentaire, elle introduit de nouvelles logiques littéraires malgré leur non-linéarité. Ce statut « auto-suffisant » de la référence ouvre alors un espace dans lequel le texte peut s'engouffrer, légitimé par ce rapport référencé à la réalité. De fait, ces œuvres assurent bien à leur façon l'extension d'une circularité du texte à l'œuvre et de l'œuvre aux textes par la littérarisation de ces objets.

De prime abord, cette définition de soi par la collection de disques s'avère bien évidemment personnelle. Mais cette considération suffit-elle à faire de ces albums des objets antihumanistes et strictement individualistes ? C'est dans cette perspective que peut être introduit le questionnement éthique à venir concernant l'exclusion ou l'inclusion de l'individu d'univers et d'horizons interprétatifs donnés.

Le premier extrait cité semblait paradoxalement détruire la possibilité de formation d'univers interprétatifs en commun. C'est ce fil de réflexion qui sera désormais poursuivi en contestant cette idée d'une absence de circulation, de communication et de « culturalité » des « œuvres rock » – cette exclusion consciente de l'autre peut se prolonger dans une auto-exclusion. Rob, le protagoniste de ce roman, pousse même jusqu'à la dénégation de son rapport non plus seulement à la création musicale, mais à la musique à proprement parler, en ironisant sur la vacuité de son travail dans une analogie avec le monde du cinéma[1]. Cependant, sans nécessairement devenir un monde elliptique et imaginaire, la fascination de ces amateurs de rock se définit donc bien comme une relation addictive à la musique, qui est définitoire d'un type de personnages dont le portrait est brossé dans ce roman :

> […] juste ce qu'il faut pour attirer le minimum de badauds ; il n'y a aucune raison de venir là – à moins d'y vivre – et les gens qui vivent là ne paraissent pas passionnés par mon label blanc de Stiff Little Finger […] Ce qui me fait vivre, ce sont les gens qui font l'effort de venir jusqu'ici faire du shopping le samedi- des hommes jeunes, toujours des hommes jeunes, avec des lunettes à la John Lennon, des vestes en cuir et des sacs de courses plein les mains – et la vente par correspondance : j'ai une pub au dos des magazines de rock en papier glacé, et je reçois des lettres d'hommes jeunes, toujours des hommes jeunes […] qui semblent passer beaucoup trop de temps à chercher les quatre titres pilonnés des Smiths et les albums de Frank Zappa portant la mention ORIGINAL NON REEDITE. Ils sont si près de la folie que c'est comme s'ils y étaient déjà. [2]

[1] Nick Hornby, *High Fidelity, op.cit.*, p. 108; 145.

[2] "[…] carefully placed to attract the bare minimum of walk-past punters; there's no reason to come here at all, unless you live, and the people that live here don't seem terribly interested in my Stiff Little Fingers white label […] I get by because of the people who make a special effort to shop here Sundays – young men, always young men, with John Lennon specs and leather jackets and armfuls fo square carrier bags – and because of the mail order: I advertise in the back of glossy rock magazines, and get letters from young men, always young men […] who seem to spend a disproportionate amount of their time looking for deleted Smiths singles and "ORIGINAL NOT RE-RELEASED" underlined Frank Zappa albums. They're as close to being mad as makes no difference.", (*Ibid.*, p. 30-31 ; 47.) Voir *infra*, « Quatrième partie, fétichisme, amateurisme et collections ».

La fascination pour le rock et le mépris considéré des autres se renversent donc en snobisme et en élitisme[1]. *High Fidelity* est ainsi en quelque sorte l'achèvement de cette démarche commencée par le constat de cette dévaluation de la musique rock. De ce constat (rendu paradoxal par la recherche de marginalité prônée par le rock) est née la volonté de l'auteur de remédier à cette valeur mineure conférée au rock. Le paroxysme de ce retournement arrive alors lorsque la pop et le rock accèdent au sommet de l'échelle des genres musicaux (faisant ironiquement des non-initiés des personnes dépourvues de goût musical), reproduisant de fait le geste de polarisation et de hiérarchisation contre lequel il paraissait se dresser. Ce paradoxe d'une musique refusant apparemment la complexité et de personnages qui, la brandissent comme un étendard du bon goût absolu, creuse un fossé latent entre les initiés et les autres. Mais ce fossé est bien souvent franchi. En outre, l'acte interprétatif se dédouble depuis sa mise en scène dans la fiction jusqu'à son appropriation par le lecteur.

Ensuite, si l'objet définit donc bien un personnage, il catégorise également des groupes de personnes selon la fascination ou la répulsion qu'il peut engendrer. L'objet est ainsi créateur, d'un lien exclusif ou inclusif entre les personnages du roman. Et plus que cela, il exige même une spécialisation plus ou moins importante du lecteur :

> En somme, on ne peut écrire sur la musique que parce qu'on en a écouté ; le lecteur ne comprendra pleinement la description que s'il n'est pas sourd. Mais, l'éventail des compétences chez celui-ci varie à l'infini, allant de l'ignorance à la spécialisation : c'est-à-dire que l'acte de lecture, en tant qu'il reconfigure le monde du texte, sera un procès unique dans le temps et individuel dans l'esprit de chacun. […] Il y a une activité de lecture qui transforme à l'infini le texte selon chaque lecteur et selon chaque lecture. [2]

Un double niveau de spécialisation s'étend du personnage au lecteur et se joue à la fois dans l'acte fictionnel et dans l'acte lectorial. Si le processus et les modalités sont quelque peu différents, c'est au fond la même actualisation de l'exclusivité ou de l'inclusivité engendrée par l'objet. Dans la même perspective, et de manière inverse, une proximité rapproche les personnages, prolonge le dialogue, et développe un lien fort, comme chez les trois disquaires du « Championship Vinyl », qui n'ont finalement pas tant en commun, si ce n'est cette connaissance abyssale de la musique. Et malgré tout, ce lien va s'avérer assez fort pour que la vie de ces trois hommes s'organise, certes dans une certaine inertie, mais autour de cette relation centralisatrice.

---

[1] "We can spot the vinyl addicts […] I know that feeling well (these are my people, and I understand them better than I understand anybody in the world): it is a prickly, clammy, panicky sensation, and you go out the shop reeling." (« [...] on reconnaît les drogués du vinyle […] Je connais bien cette sensation (ce sont mes frères, je les comprends mieux que personne au monde) : c'est une impression agaçante, moite, angoissante et on sort de la boutique fiévreux. »), (*Ibid.*, p. 74 ; 102.)

[2] Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*, *op.cit.*, p. 45-46.

Hormis cette spécialisation aiguë, cette prétention érudite fait en général long feu dans les récits de Hornby. Si elle témoigne bien d'une fascination maladive et addictive à la musique, la relation aux autres, à la famille, aux amis et au couple reprend bien souvent le dessus au cours du récit. Les si intransigeants disquaires de *High Fidelity* s'adoucissent et le fan irrationnel d'un chanteur quasiment inconnu de *Juliet, Naked* voit sa copine le quitter pour rejoindre le chanteur en question. Juliet rencontre le fameux Tucker Crowe et dans cette rencontre explosent les cadres virtuels d'une communauté de blogueurs fermés sur eux-mêmes. Ainsi, cette apparente exclusion d'univers interprétatifs donnés s'efface dans la fiction face à la confrontation et au dialogue avec des personnages extérieurs à eux. La disparition de leur auto-référentialité n'induit pas pour autant leur dissolution, mais elle implique l'ouverture et la mise en commun de leurs référents.

Par l'ouverture d'un nouvel espace de références, contre l'autosuffisance d'univers interprétatifs donnés, les romans de Hornby illustrent à leur manière cette renégociation de la culture de masse jugée trop souvent à tort comme antihumaniste. Ce passage par l'écriture, ce retour à la sphère lettrée dans l'actualisation d'une communication et d'une communauté repose la question de l'activation de l'œuvre par le récepteur dans la société. Roger Pouivet définit en ces termes la nature de l'œuvre d'art et de son activation :

> La nature de l'œuvre est *relationnelle*. Une œuvre d'art n'existe pas en tant que telle indépendamment de certaines compétences possédées par ceux qui la considèrent comme une œuvre d'art. Dès lors l'activation n'est pas extérieure aux œuvres d'art, elle en est constitutive.
> […] Dans l'art de masse, l'activation des œuvres prend une forme nouvelle. Il ne s'agit pas seulement d'exposition, d'exécution, de publication, de commentaire, d'interprétation, c'est-à-dire de façon de mettre l'œuvre à la disposition d'un public en favorisant son accès matériel et intellectuel. On doit parler de *promotion*. Puisque ces œuvres n'ont pas besoin d'être exécutées, qu'elles ne supposent pas d'intermédiaires autres que techniques, l'activation consiste simplement à faire savoir qu'elles existent.[1]

Le passage à l'écriture participe de cette actualisation de la communication. Mais cette conception de l'activation comme promotion commerciale est contestable en cela qu'elle confond dans la catégorie « œuvre d'art de masse », toute production avec les propos, valeurs et conditions de productions bien différentes. Et quand bien même, toutes s'inscrivent dans une logique commerciale du capitalisme avancé pour parler comme Jameson, sortent-elles du cadre de la culture humaniste, en cela qu'elles induiraient l'impossibilité d'un lien communautaire ?

Pour répondre par la négative à cette interrogation, outre les retournements exemplaires des deux romans de Hornby (*High Fidelity* et *Juliet, Naked*), les essais de Greil

[1] Roger Pouivet, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation, op.cit*, p. 45.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Marcus sont symptomatiques de cette volonté d'une recherche de la communauté au travers de toutes les productions de la culture. Il ne s'agit pas ici de vouloir attribuer un surcroît de sens à toutes les œuvres issues de la culture de masse mais d'articuler ce rapport de la communauté à cette production, en envisageant une force collective de l'attente d'un groupe ou d'une communauté à l'instar des propos de Judith Schlanger dans *La mémoire des œuvres*[1].

La réflexion de Greil Marcus définit bien ce rapport entre la masse et l'individu, entre la culture sérieuse et la culture populaire qui caractérise l'histoire du rock[2]. Sa production est en effet exemplaire de cette volonté d'écrire une histoire commune des cultures dominantes et souterraines tant elle inscrit au cœur de son propos l'actualisation et la recherche d'une communauté esthétique (ou interprétative) apparemment disparue : « images de l'Amérique » et « communauté idéale »[3], « histoire secrète »[4], « République invisible »[5] et « République perdue »[6]. Dans cet entre-deux, Greil Marcus réfléchit à la manière de réinventer des formes communautaires et des généalogies culturelles, pour penser par exemple l'Amérique contemporaine dans son dernier ouvrage *The Shape Of Things To Come* ou encore dans *Lipstick Traces* :

> La question de l'ascendance dans la culture est fausse. Toute nouvelle manifestation culturelle réécrit le passé, transforme les vieux maudits en nouveaux héros, les vieux héros en personnes qui n'auraient jamais dû naître […] Quand j'écoutais les disques, c'était difficile à dire. Quand je regardais les connexions que d'autres avaient faites et tenues pour admises (après vérification les faits ne sont toujours pas là), je me trouvais happé dans quelque chose qui était moins une affaire de généalogie culturelle, de lignes à tracer entre des morceaux d'une histoire existante, qu'une histoire à fabriquer de toutes pièces. C'était une histoire marginale, chaque manifestation revendiquant, à mesure qu'elle émergeait de l'ombre des événements connus, dans son court moment d'existence, le monde entier, et puis se retrouvant reléguée à un long numéro dans le système Dewey de classification décimale. [7]

---

[1] Voir Judith Schlanger, *La mémoire des œuvres*, Paris, Verdier, 2008 (1992), p. 29-30.

[2] Voir Greil Marcus, *Mystery Train (Images de l'Amérique au travers du rock'n'roll) (Images of America in rock'n'roll music)* (traduit de l'anglais (E-U) par Héloïse Esquié et Justine Malle), Paris, Editions Allia, 2001 [1975], p. 32-33.)

[3] Voir *ibid.*, p. 30-31.

[4] Greil Marcus, *Lipstick Traces (A secret history of the twentiethcentury), (Une histoire secrète du vingtième siècle), op.cit.*

[5] Greil Marcus, *La République Invisible, Bob Dylan et l'Amérique clandestine*, (*Invisible Republic : Bob Dylan's Basement Tapes*) (traduit de l'anglais (E-U) par Héloïse Esquié et Justine Malle), Paris, Editions Denoël, 2001.

[6] Greil Marcus, *L'Amérique et ses prophètes, La République perdue, op.cit.*

[7] "The question of ancestry in culture is spurious. Every new manifestation in culture rewrites the past, changes old maudits into new heroes, old heroes into those who have should never been born. […] Listening to ther records, it was hard to tell. Looking at the connections others made and taken for granted (check a fact, it wasn't there), I found myself caught up in something that was less a matter of cultural genealogy, of tracing a line between pieces of a found story, than of making the story up. As it emerged out of the shadows of known events it was a marginal story, each manifestation claiming, in its brief moment, the whole world, and then relegated to a moment in the Dewey decimal system", (Greil Marcus, *Lipstick Traces*, *op.cit.*, p. 21-22 ; 38-39.)

C'est cette histoire à fabriquer, c'est la recherche de communautés interprétatives qui guident donc en filigrane la production de ces ouvrages déployant une conception de la culture comme « champ de bataille »[1], pour parler comme Perry Anderson dans *Les Origines de la Postmodernité*. Et c'est bien autour de figures marginales comme d'œuvres extrêmement populaires que se façonne une communauté idéale. Ainsi, les œuvres d'art de masse – et cette dénomination est employée ici par facilité et hors de tout questionnement axiologique – n'engendrent peut-être pas la même relation immédiate à la communauté. Elles demandent peut-être un investissement plus soutenu, mais elles nous permettent de saisir pour beaucoup et parviennent à saisir pour certaines, ce sentiment de « République perdue » ou « invisible », dont les contours sont pour Greil Marcus plus proches du continent nord-américain que de nos frontières. Mais malgré tout, cette activation de l'œuvre d'art ne relève pas dans sa démarche de la simple promotion mais bien de la performativité et de l'actualisation de communautés interprétatives dont une des formes toujours renouvelée serait ce que Greil Marcus a nommé la « communauté idéale » dans son premier ouvrage *Mystery Train*[2].

Il n'est dès lors plus question de parler comme le fait Roger Pouivet d'« art sans culture »[3] lorsque l'on évoque les titres des musiques électriques. Si la nature fixe de l'œuvre tend dans un premier temps à figer la possibilité de sa communicabilité, les textes mentionnés actualisent l'espace discursif autour de cette œuvre et renouvellent à chaque lecture la performativité de communautés interprétatives. Dès lors, celles-ci résistent nécessairement à l'apparente incommunicabilité de ces œuvres et révèlent dans leur construction toujours à venir l'activité incessante d'auditeurs devenus auteurs ou de lecteurs devenus auditeurs.

Deux remarques peuvent enfin être ajoutées à cette triple analyse poétique, éthique et théorique des conséquences de l'ontologie du rock. La première envisage que derrière l'œuvre d'art de masse telle que la définit Pouivet se cache peut-être le phénomène des productions *mainstream*. Ainsi, toutes les caractéristiques que Pouivet affuble à l'œuvre d'art de masse (la disponibilité technique, la facilité d'accès intellectuel, la recherche d'un goût universel) sont finalement celles d'œuvres à visée *mainstream* ou grand public[4].

---

[1] « Il manque en effet à cette bifurcation de l'esthétique et de l'économie une conception de la culture comme champ de bataille, comme ferment de discorde entre ses protagonistes.», (Perry Anderson, *Les Origines de la Postmodernité (The Origins of Postmodernity)*, Paris, Les Prairies ordinaires, collection "Penser/croiser", 2010 [1998], p. 183.)

[2] Greil Marcus, *Mystery Train*, *op.cit*., p. 30-31.

[3] Voir Roger Pouivet, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*, « Un art sans culture », *op.cit.*

[4] Voir les analyses de Frédéric Martel montrant comment le *mainstream* s'ingénue à produire à partir de représentations faussement identitaires et symboliques un film, un livre dont la réception est possible à l'échelle

La deuxième remarque tient à cette autorité de l'artefact-enregistrement sur toute autre manifestation de la musique rock. L'enregistrement n'est pas un moment unifié, mais un procédé à la durée variable. Ce sont en un sens ces limites de « l'artefact-enregistrement »[1] que pointe Benoît Delaune en distinguant deux phases dans le processus de l'enregistrement : la fixation puis la production. Dès lors, cet « artefact-enregistrement » ne naît pas de manière unifié. Un morceau est répété en studio jusqu'à parvenir à une forme plus ou moins définitive, puis vient le temps de l'enregistrement à proprement parler qui fixe la musique sous la forme d'une maquette, finalisée par la production. L'enregistrement n'est donc pas un moment unifié mais un processus multiple faisant intervenir des acteurs variés (artistes, techniciens, producteurs[2]).

C. Médiation et extra-disciplinarité

La critique de l'ontologie du rock peut être cependant nuancée, et ce, dans au moins une direction. En effet, quand Roger Pouivet envisage le rock sous cette perspective ontologique, il ne la déploie que sous une modalité non-exclusive d'autres approches disciplinaires et résout cette apparente aporie par l'intermédiaire du principe de constitution et du contextualisme[3]. Cette première remarque nous engage sur la voie de la théorie de la médiation proposée par Antoine Hennion dans *La Passion musicale*. Outre cette modalité non-exclusive, la pluralité des acteurs de l'enregistrement témoigne de la puissance collective des médiateurs qui prennent part à la réalisation d'un album ou d'une chanson. Cette appréhension sociologique de la production n'est d'ailleurs pas exclusive d'un questionnement sur la valeur esthétique de l'œuvre ni d'une approche sociologique de la réception, toutes ces problématiques étant au cœur de *la Passion musicale*. D'ailleurs, c'est en faisant de l'auditeur devenu écrivain ou du lecteur devenu auditeur, des membres de cette médiation de l'œuvre que l'on peut retracer la généalogie d'un sens de cette œuvre, aux frontières de l'ontologie, des théories de la réception ou des analyses sociologiques du contexte de production. Ainsi, analyser les textes inspirés du rock et les textes prenant part au

---

planétaire. Cf. Frédéric Martel, *Mainstream, Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Flammarion, Paris, 2010.

[1] Benoît Delaune, « A la source de l'extra-disciplinarité : fixation par enregistrement et externalité de la musique au XXe siècle », art.cit., p. 11-24.

[2] Sur cette influence du producteur, voir la figure autoritaire de Phil Spector notamment mise en scène dans « The Tycoon of Pop » et *Lost Album*.

[3] Sur le contextualisme et le principe de constitution, voir Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, *op.cit.*, p. 197.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

rock (paroles) participe en un sens du même procédé, témoignant d'une inter-artisticité ouverte et féconde des sens de l'œuvre première (la musique) puis seconde (le texte). La musique sert le texte qui retourne nécessairement à la musique. Ce recoupement et cette circularité permettront en confrontant cette hypothèse aux textes de dissoudre la dichotomie redondante « écrire rock », « écrire sur le rock ».

La théorie de la médiation construite par Antoine Hennion et les hypothèses que l'on en a tirées rejoignent paradoxalement la problématique de l'extra-disciplinarité, telle que la présente Benoît Delaune :

> Toute l'histoire de la musique du 20e siècle, depuis le sérialisme jusqu'à la musique spectrale en passant par les musiques concrètes, anecdotiques, est l'histoire de cette résistance à la marchandise, à la démocratisation vue comme un « abaissement », une perte qualitative, avec la peur de la musak, de l'industrie du disque et du spectacle, la menace radiophonique. Cette peur expliquerait alors l'anticipation, par la musique d'ameublement ou les musiques ambient, le mathématisme et l'abstraction du sérialisme, les expériences sonores, les discours métamusicaux, de l'étape suivante qui est bien l'extra-disciplinarité, cette capacité de la musique à sortir de la sphère musicale pour s'éloigner de la musique comme marchandise culturelle et spectaculaire. [1]

Il explique ici que par crainte de la marchandisation, une grande partie des musiques contemporaines se sont évertuées à « sortir de la sphère musicale », nécessairement vouée à la récupération spectaculaire, refusant dès lors toute pratique du collage, du jeu référentiel et se tournant vers « une abstraction totale et dans la négation de la culture de l'auditeur »[2]. *A contrario* de ce mouvement radical, le rock – à qui on avait pu reprocher son auto-référentialité – déploie une pratique du collage et de la citation qui l'intégre très fortement dans cette sphère culturelle. Aussi, à l'extra-disciplinarité radicale des musiques savantes se substitue une extra-disciplinarité ouverte des musiques populaires, sans que cette ouverture n'autorise un relativisme culturel[3]. Dès lors, le rock quitte son origine musicale et au-delà de sa fixation et de sa production dans l'enregistrement, se déploie dans différentes sphères (autres courants musicaux, BD, cinéma, beaux-arts et art contemporain[4]). L'extra-disciplinarité ne semble donc pas ici un moyen de nier son origine première mais de l'affirmer de manière ouverte dans une passion musicale médiatisée et dynamique.

---

[1] Benoît Delaune, « A la source de l'extra-disciplinarité : fixation par enregistrement et externalité de la musique au XXe siècle », art.cit., p. 24.

[2] « La musique devient alors une science exacte, qui s'éloigne volontairement de toute notion de "culture" : utiliser le collage, c'est faire une référence "culturelle" donc rester dans la sphère de la musique comme pratique artistique ; alors que la musique spectrale prétendrait, elle, être une branche de la physique ou des mathématiques, dans une abstraction totale et dans la négation de la culture de l'auditeur. », (*Ibid*., p. 22-23.)

[3] Voir *supra*, « Conséquences poétiques, éthiques et théoriques ».

[4] Voir Dominic Molon (dir.), *Sympathy for the Devil: Art and Rock and Roll since 1967*, Yale University Press, 2007.

II. Quand écouter c'est écrire[1] : une littérature à l'écoute des musiques populaires[2]

La musique donne une cadence à l'être-ensemble.

Jean-Luc Nancy, « La scène mondiale du rock »

Sous l'égide des communautés d'interprétations, il s'agit donc d'analyser la faculté des textes – publications littéraires comme paroles de chansons – à redéployer à chaque instant les fragments sonores, textuels, thématiques des musiques électriques. C'est ainsi que l'on proposera de construire cet espace, par l'intermédiaire d'une lecture active et créatrice, qui, sans engendrer un surcroît de sens, manifestera une littérature *à l'écoute* des musiques populaires.

Un des écueils de cette posture critique qui viserait à analyser de manière pragmatiste toutes les productions de la culture serait de chercher dans tout objet un surcroît de sens voire de créer par la relecture critique ce surcroît de sens. Cet écueil renvoie aussi bien à la critique émise par Hannah Arendt dans *La crise de la culture* qu'aux craintes de Dick Hebdige dans *Subculture*, quand il s'interroge, en citant Roland Barthes, sur les risques de la posture empathique du chercheur[3]. Rejoignant en quelque sorte ces deux arguments, Roger Pouivet martèle que tout commentaire de l'œuvre d'art de masse tient d'une posture intellectuelle supérieure qui cherche à rendre raison de toutes les productions culturelles afin de poser un discours critique qui légitimera nécessairement son auteur[4]. Mais quand bien même la lecture crée elle-même un sens nouveau, en quoi cela induit-il une visée élitiste ou intellectualisante ? Comment déterminer les limites du sens qu'une œuvre peut contenir ? Il y a en effet une multiplicité de lectures possibles d'une œuvre et même si aucune n'est juste, on ne peut privilégier les lectures les plus proches du contexte de l'œuvre ou de sa prétendue visée[5].

Ainsi, si les dimensions politique (Arendt) ou éthique (Hebdige) doivent bien être interrogées, cette restriction de la lecture d'une œuvre ou de la fermeture de ses potentialités –

[1] Cette formule tentera de se construire en analogie et en résonance avec le texte de Stanley Fish *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives, op.cit.*

[2] Des fragments de cette partie seront publiés dans l'article « Quand écouter c'est écrire, une littérature à l'écoute des musiques populaires » *in* « L'écoute des musiques populaires », *Volume* [publication en cours].

[3] Voir Dick Hebdige, *Sous-culture, op.cit.*, p. 147.

[4] Voir Roger Pouivet, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation, op.cit.*, préciser la référence.

[5] Dès lors, on se situe à proximité des grands questionnements de la théorie littéraire sur la question de l'intentionnalité auctoriale, de « l'œuvre ouverte », problématiques en un sens résolues par Stanley Fish comme le montre Compagnon dans *Le démon de la théorie*. Voir Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie,* « Le lecteur », *op.cit,* p. 163-194.

fussent-elles fausses – semble à écarter. C'est pour cela que se propose d'étudier des écoutes d'auteurs qui manifestent dans le texte une littérature *à l'écoute* des musiques populaires.

A. « Signer son écoute »

C'est vrai, j'aimerais chaque fois *signer mon écoute*.

Peter Szendy, *Ecoute*

Signer son écoute. Transmettre sa singularité d'auditeur. Ce mouvement est selon Peter Szendy, dans « J'écoute »[1], prélude et adresse à *Une histoire de nos oreilles*, au cœur de la si discrète pratique de l'écoute. Pratique quasiment passive, singulière et non manifeste, l'écoute est donc paradoxalement constituée d'un désir de partage et d'une individualité contrainte. Seulement, cette tension ne confère pas définitivement à l'écoute un caractère indicible, un enfermement à jamais dans chaque sujet « ascoltando »[2]. Il existe peut-être en effet des manières de signer son écoute, de la matérialiser dans une activité artistique, musicale (activités décrites par Peter Szendy[3]) mais aussi littéraire. Cette vision d'auditeurs entièrement tendus vers l'écriture, d'écrivains mélomanes (avec Proust, Mann et Joyce au premier chef) est d'ailleurs un topos des recherches musico-littéraires.

Dans les chroniques de Lester Bangs, dans l'autobiographie de Bob Dylan, dans les écrits de Nick Hornby surgissent par exemple des temps d'écoute, où l'auteur cède sa place à l'auditeur fêru de rock'n'roll, pop, folk, blues ou punk… Mais cette littérature à l'écoute a-t-elle une spécificité ? Construit-elle son écoute de la musique *en tant qu'elle est* l'écoute d'une musique populaire ? En resserrant le propos à quelques écrits *à l'écoute du rock*[4], seront mis en évidence trois éléments de réponses quant à l'existence et à la spécificité de cette littérature mais surtout quant à ses expériences, ses pratiques et ses représentations de l'écoute.

Le premier point interroge le geste même de cette écriture personnelle de l'écoute, qui tient nécessairement d'une mise en scène, d'une réécoute ou d'une remémoration et intervient toujours *a posteriori,* puisque l'écrivain n'a sans doute pas le stylo à la main

[1] Peter Szendy, *Ecoute,* « J'écoute », *op.cit.*, p. 17-27.
[2] Jean-Luc Nancy, *ibid.*, « Ascoltando », p. 7-12.
[3] Peter Szendy décrit dans *Ecoute*, nombre de marques de ces écoutes signées, notamment au travers des figures de l'arrangeur et du DJ.
[4] A nouveau, le terme rock sera ici employé dans sa dénomination générique.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

lorsqu'il écoute un disque ou un concert[1]. Dès lors, il ne s'agit pas de reposer la question maintes fois rebattue de la traductibilité de la musique en mots – et, au-delà, des interrogations sur l'existence d'un langage musical – mais bien d'envisager dans ce geste, un moyen de retourner cette quasi-passivité en activité, en faisant de cette réception un acte de création. Cet acte de création questionne d'ailleurs l'expérience et la pratique littéraire de l'écoute des musiques populaires et le statut de cette écoute eu égard aux musiques dites « sérieuses ».

Le second point s'immisce dans ce glissement entre le terrain de la réception et celui de la production. En effet, si cet acte d'écriture ne peut être qu'une écoute au second degré, une réécriture, ou bien même le souvenir d'une écoute, il rend possible une recontextualisation de l'écoute initiale, en explicitant ces circonstances. Ainsi, le texte ne fait pas seulement part des résonances de l'œuvre, mais il met également en perspective le contexte particulier et individuel de l'écoute, aussi bien que son arrière-plan historique, culturel et social – et leur légitimité esthétique. Et en creusant ce sillon tracé entre réception et production, on tentera de ressaisir les fragments d'une histoire littéraire et muette de quelques écoutes, en voyant comment les textes peuvent à la fois façonner et déconstruire nos écoutes passées et à-venir.

Le troisième point s'intéresse à l'interaction de l'individuel et du collectif, qui se déploie donc dans le mouvement de l'écoute, entre soi et les autres, entre les musiciens, entre les musiciens et le public. Cette interaction se rejoue dans le geste de l'écriture, qui est à la fois une fixation subjective de l'écoute mais aussi un partage de cette écoute. Il s'agirait ici de voir comment les textes et leurs diverses caractéristiques peuvent engendrer des « communautés auditives », comment ils construisent *à chaque fois* des représentations et des valeurs attachées aux musiques populaires. Actualisant les catégories critiques de l'écoute, ces écrits les déplacent dans l'espace du texte afin de proposer un ressaisissement de l'écoute fidèle, fasciné ou émancipé.

[1] Même si cette situation a du et pu se produire, elle est difficilement vérifiable et analysable à moins que l'auteur n'en fasse montre lui-même dans son texte.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

B. Auditeur, auteur, lecteur

> J'ai avalé ce grand méchant bouquin avec un appêtit hors du commun. En fait, il m'a pour ainsi dire collé la fièvre. À la fin de chaque chapitre, j'éprouvais une sensation d'épuisement et de déprime, mêlée d'une envie de réécouter le groupe ou l'artiste en question.
>
> Iggy Pop *in* Nick Kent, *The Dark Stuff*

Pour ne pas voir dans cette littérature à l'écoute des musiques populaires, une simple pratique phénoménologique de l'écoute, peut-être devrait-on envisager plus précisément l'idée d'une écoute comme activité performative dans l'institution d' « une communauté auditive » ? Espace indécis[1], éphémère et sans cesse reconstitué, la communauté auditive se fonderait à chaque écoute entre un artiste, sa chanson et un public ou un auditeur, et disparaîtrait sitôt le concert ou le temps de l'écoute achevé. Seulement, elle pourrait peut-être renaître ou réapparaître sous une autre forme dans le texte, en se redéployant entre l'auditeur-auteur, le texte et le lecteur. C'est en ce sens, par exemple, que la proximité entre Dylan et Woodie Guthrie est réactualisée dans les *Chroniques* :

> Elles [Les chansons de Woodie Guthrie] me parlaient à tous les niveaux. Elles étaient le cosmos. Woodie Guthrie ne m'avait jamais vu, n'avait jamais entendu parler de moi, pourtant je croyais l'entendre me dire : « Je vais m'en aller, je laisse ce travail dans tes mains. Je sais que je peux compter sur toi. » […] Le folk et le blues ont façonné ma propre culture, et Guthrie me projetait dans une cosmogonie à part au sein de celle-ci. Toutes les cultures ont leur intérêt, toutefois celle qui m'a accouché a abattu la même besogne que les autres réunies, et les chansons de Guthrie ont parachevé le travail. Le soleil éclairait mon chemin, j'avais franchi le seuil, l'horizon était dégagé. Tant que je chanterais Woody, j'étais hors de danger. Ephémère fantasme. [2]

Si cette réunion tient largement de la mise en scène *a posteriori* de l'artiste et de son influence majeure, le texte souligne, malgré tout, l'aspect éphémère et fantasmatique de cette expérience. Il existe durant le temps de l'écoute, une circulation et une interaction, de l'artiste

---

[1] Cet espace indécis est peut-être à nouveau à chercher dans le sillage de l'idée d'« image pensive » développée par Rancière : « Parler d'image pensive, c'est marquer, à l'inverse, l'existence d'une zone d'indétermination entre ces deux types d'images [l'image comme double d'une chose et l'image conçue comme opération d'un art]. C'est parler d'une zone d'indétermination entre pensée et non pensée, entre activité et passivité, mais aussi entre art et non-art. », (Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2007, p. 115.)

[2] "[I] felt connected to these songs on every level. They were cosmic. One thing for sure, Woody Guthrie had never seen nor heard for me, but it felt like he was saying, "I'll be going away, but I'm leaving this job in your hands. I know I can count on you." […] The folk and blues tunes had already given me my proper concept of culture, and now with Guthrie's songs my heart and mind had been sent into another cosmological place of that culture entirely. All the others cultures of the world were fine, but as far as I was concerned, mine, the one I was born into, did the work of them all and Guthrie's songs even went further. The sun had swung my way. I felt like I'd crossed the threshold and there was nothing in sight. Singing Woody's songs, I could keep everything else as a safe distance. That fantasy was short-lived, however.", (Bob Dylan, *Chronicles, volume one*, New York, Simon and Schuster, Pocket Books, 2005, p. 246-248 ; *Chroniques, volume* 1 (traduit de l'anglais (E-U) par Jean-Luc Piningre), Paris, Gallimard, Folio, 2010, p. 326-328.)

à l'auditeur, de l'au(di)teur au lecteur. Seulement, en quoi cette circulation et cette interaction[1] seraient spécifiques aux musiques populaires, au rock ou à la pop ? C'est peut-être du côté de l'épineuse question de la valeur esthétique et artistique que se trouve la réponse à cette question. En effet, comme Theodore Gracyk souhaite le démontrer, il n'y a pas « deux camps » dans le domaine de l'esthétique[2]. Dans la même perspective, Richard Shusterman à nouveau dans *L'art à l'état vif,* questionne cette inauthenticité esthétique de l'art populaire :

> Le grief le plus important peut-être contre l'art populaire est qu'il ne parviendrait pas à procurer une quelconque satisfaction esthétique. Bien sûr, même les critiques les plus hostiles savent que des millions de spectateurs se divertissent au cinéma, et que le rock'n'roll met en transes des foules entières qui dansent et vibrent de plaisir. Mais, de tels faits, manifestes et perturbants, sont adroitement écartés sous prétexte que ces satisfactions ne seraient pas authentiques. Les plaisirs, les sensations et les expériences que l'art populaire procure seraient faux et trompeurs, à l'inverse du grand art qui est, quant à lui, censé fournir quelque chose d'authentique. [3]

Critiquant également cette idée d'une artificialité de l'expérience de l'art populaire, Shusterman cherche à montrer qu'il n'y a pas de limites dans l'esthétique[4], rompant ainsi la logique kantienne d'un art autonome et désintéressé, et discutant les théories d'Adorno ou d'Harold Bloom. Il reprend en les contestant l'ensemble des postulats adossés à l'art populaire : celui de ne proposer « aucun défi esthétique »[5], celui consistant à être « trop superficiel pour engager l'intellect »[6], sa répétitivité et son absence d'originalité alors même que « l'art est essentiellement créateur et original, engagé dans l'innovation et l'expérimentation »[7], son « manque d'autonomie esthétique et de résistance »[8], et, enfin, « son absence de forme »[9]. Il cherche ainsi véritablement à mettre en perspective les idées modernes d'intellectualité, d'originalité, d'autonomie et de formalisation de l'art pour tendre vers l'« autre perfection » pour reprendre le mot de Lester Bangs.

Mais cette autre perfection ne sous-tend certainement pas le basculement vers des valeurs complètement inversées comme le serait par exemple la banalité, la servitude ou

---

[1] « La pensivité de la photographie, pourrait alors être définie comme ce nœud entre plusieurs indéterminations. Elle pourrait être caractérisée comme effet de la circulation entre le sujet, le photographe et nous, de l'intentionnel et de l'inintentionnel, du su et du non su, de l'exprimé et de l'inexprimé, du présent et du passé. », (Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op.cit.*, p. 122-123.)

[2] Voir Theodore Gracyk, *Listening to Popular Culture, Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin*, University of Michigan Press, 2007, p. 33.

[3] Richard Shusterman, *L'art à l'état vif, op.cit.,* p. 150.

[4] *Ibid.,* p. 151.

[5] *Ibid.,* p. 157.

[6] *Ibid.,* p. 160.

[7] *Ibid.,* p. 165.

[8] *Ibid.,* p. 171.

[9] *Ibid.,* p. 179.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

l'informe. Elle prend en compte, sans les exclure, le corps et l'esprit[1], « l'esthétique artistique et l'esthétique quotidienne »[2], l'originalité et le sens commun. Il ne s'agit pas du tout de dire ici que le « grand art » ne peut pas offrir des expériences d'écoute incarnées ou physiques, mais bien de voir comment cette littérature à l'écoute insiste sur l'investissement de l'auditeur, hors de tous présupposés esthétiques et non simplement en termes d'effets esthétiques issus de l'œuvre sur l'auditeur. Ainsi, pour ne pas tomber dans le relativisme, c'est bien la « communauté auditive » qui va présider à l'appréciation de la valeur, mais à la valeur d'une expérience et non d'un objet : « La folk-music était un paradis auquel j'ai dû renoncer, comme Adam a quitté le jardin d'Eden. C'était simplement trop parfait. »[3].

On se trouve ici dans une réécriture fascinée de la scène folk new-yorkaise du début des *sixties*, mais dans ces phrases tirées de la fin des *Chroniques* se distingue cette idée d'un moment perdu, d'une expérience complète et dépassée, ni élitiste ni commerciale, ni désintéressée ni récupérée. En ce sens, au-delà de la pratique et de l'expérience de l'écoute, une véritable construction des musiques populaires apparaît dans ces communautés auditives, qui forgent à la fois la synchronie de scènes musicales et des instantanés toujours uniques mais parfois réactualisés. Cependant, cela n'induit ni la critique acerbe de l'ordre social, ni l'abandon à la musique commerciale comme peuvent en témoigner largement les deux extraits suivants :

> De toute façon, je n'avais rien dans mon répertoire qui soit susceptible d'intéresser les radios commerciales. La prohibition, la débauche, les mères infanticides, les Cadillac à cent litres au cent, les inondations, les bureaux de syndicats qui prennent feu, l'obscurité, les ténèbres, et les cadavres au fond du fleuve, ce n'était pas pour leurs auditeurs. Il n'y avait rien d'aimable ni d'accommodant dans les chansons que je chantais. Rien de sympa, de doucereux. Ca n'arrivait pas gentiment à bon port. Ah, on peut le dire, ce n'était pas commercial. De plus, mon style avait trop de facettes pour se prêter à l'étiquetage, et les folk-songs pour moi, ce n'était pas du divertissement. […] Cela étant, je n'avais rien contre la culture de masse ou quoi que ce soit de cet ordre, et je n'avais pas l'ambition de bouleverser les choses.[4]

[1] Sur le « mépris cartésien » du corps, voir *ibid.*, p. 149.

[2] "[…] we do not have to choose between the fine art aesthetic and the everyday aesthetic. We want a characterization of aesthetic value that embraces both.", (Theodore Gracyk, *Listening to Popular Culture*, *op.cit.*, p. 38.) [je traduis]

[3] "The folk music scene had been like a paradise that I had to leave, like Adam had to leave the garden. It was just too perfect.", (Bob Dylan, *Chronicles*, *op.cit.*, p. 292 ; 385.)

[4] "I had no songs in my repertoire for commercial radio anyway. Songs about debauched bootleggers, mother that drowned their own children, Cadillacs that only got five miles to the gallon, floods, union hall fires, darkness and cadavers at the bottom of rivers weren't radiophiles. There was nothing easygoing about the folk songs I sang. They weren't friendly or ripe with mellowness. They didn't come gently to the shore. I guess you could say they weren't commercial. Not only that, my style was too erratic and hard to pigeonhole for the radio, and songs, to me were too important that just light entertainment. […] Whatever the case, it wasn't that I was anti-popular culture or anything and I had no ambitions to stir things up.", (*Ibid.*, p. 34-35 ; 51-52.)

> La raison en est (comme je ne le cesse de le ressasser) que la musique ne semble pas comporter d'émotions vraiment fortes SI LA PREMIERE RAISON POUR LAQUELLE NOUS ECOUTONS LA MUSIQUE EST D'Y ENTENDRE L'EXPRESSION DE LA PASSION – comme je l'ai cru toute ma vie – ALORS JUSQU'A QUEL POINT CETTE MUSIQUE SE RÉVÉLERA-T-ELLE BONNE ? Qu'est-ce que ça dit de nous ? Que confirmons-nous en nous-mêmes en adorant un art aussi affectivement neutre ? Et simultanément, que sommes-nous en train de détruire ou du moins de rabaisser en nous ?
> Ces dernières années, nous avons vu la montée d'un type de musique peut-être inconnu jusque là dans l'histoire humaine : une musique conçue spécifiquement, intentionnellement ou par motivation inconsciente, pour faire disparaître les émotions qui pourraient encore subsister dans l'atmosphère qui nous entoure, créant ainsi un vide où nous pourrons respirer plus aisément parce que nous aurons moins la trouille les uns des autres, bien que nous ne communiquions toujours pas. C'est la disco de base bien entendu. […] Il y a donc un genre entièrement nouveau de musique à air conditionné, de contrôle du climat, antidépressive/antipsychotique, conçue pour neutraliser et apaiser, et en définitive l'immobilité plutôt que le battement des cœurs de deux amants […] Avant, toute celle que vous entendiez était destinée à mettre quelque chose dans la pièce ; la nouvelle a pour fonction de l'enlever. [1]

Il apparaît ici patent que les deux auteurs ont recours à des schèmes de pensées modernistes : critiques de la marchandisation et d'une musique dépassionnée et vide de sens. Ainsi, se rejoueraient au sein des musiques populaires des critiques qui s'attaquaient auparavant au rock, désormais décalées vers la disco ou la pop commerciale. Seulement, si la question de la valeur esthétique refait ici son apparition[2], c'est tout simplement parce que pour Lester Bangs, la « disco de base » n'engendre et ne déclenche chez lui nulle émotion, tant il n'y trouve pas « l'expression de la passion ». De fait, le problème n'est pas celui de l'esthétique disco ou de la question du style – comme le fait apparaître un Dylan fortement influencé par la conception romantique de l'artiste – mais celui de l'absence d'une circulation et d'une interaction de l'émotion, de la non-formation d'une « communauté auditive » dans l'expérience de l'écoute. La musique n'accroche pas l'autre et se perd dans la transcription vers le corps de l'autre[3]. Cette représentation de l'écoute comme expérience passionnée

[1] "The reason you wouldn't is that (as I keep harping on) the music seems to have no really strong emotions in it, and what emotions do surface occasionally, what obsessions and lusts, are invariably almost immediately gutted by fusillades of irony, sarcasm, camp, what have you, ending up buried. IF THE MAIN REASON WE LISTEN TO MUSIC IN THE FIRST PLACE IS TO HEAR PASSION EXPRESSED – as I've believed all my life – THEN WHAT GOOD IS THE MUSIC GOING TO PROVE TO BE? What does that say about us? What are we confirming in ourselves by doting on art that is emotionally neutral? And, simultaneously, what in ourselves might we be destroying or at least keeping down? In the last few years the rise of a type of music previously unknown in human history: music designed specifically, by intent or subconscious motivation, to remove what emotions might linger in the atmosphere around us, creating a vacuum where we can breathe easier because we're not so freaked by each other though we don't still communicate. That's your basic disco, of course. […] So, there's a whole new genre of air conditioner music, climate control, antidepressant/antipsychotic music, music designed to neutralize and pacify and ultimately render stillness rather than the jungle pounding of two lovers' s hearts […] Before, all music you heard was designed to put something *into* the room; this new stuff is designed to take something *out*.", (Lester Bangs, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*, London, Serpent's Tail, 2003, p. 111-112 ; *Fêtes sanglantes & mauvais goût* (traduit de l'anglais (E-U) par Jean-Paul Mourlon), Auch, Editions Tristram, 2005, p. 148-149.)

[2] Ces questions de valeur esthétique sont reliées chez Peter Szendy dans *Ecoute* à la critique de la notion d'œuvre et chez Richard Shusterman dans *L'art à l'état vif* à la critique des critères choisis pour juger de cette valeur.

[3] « […] ce qui se perd dans la transcription, c'est tout simplement le corps – du moins ce corps extérieur (contingent) qui en situation de dialogue, lance vers un autre corps, tout aussi fragile (ou affolé) que lui, des messages intellectuellement vides, dont la seule fonction est en quelque sorte d'*accrocher* l'autre (voire au sens

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

n'impose finalement pas la légitimité de l'expérience au vu d'un critère esthétique, mais l'envisage dans sa dimension frivole, incarnée voire « narcotique »[1].

Avec ces quelques exemples de textes écrits par des figures intimement liées aux musiques populaires (artiste, critique et romancier), nous avons cherché à témoigner d'un phénomène de réception double qui lie la question de l'écoute de ces musiques à une réflexion incessante sur la valeur esthétique. Ce double processus de réception est donc transposé dans ces textes sur lesquels l'écoute agit comme un moment performatif, faisant glisser l'auditeur vers l'écriture. Cette performativité est d'ailleurs transcrite par la signature de ces écoutes par les auteurs, qui en rendent compte à la première personne. Avec cet investissement personnel, les écrivains décrivent des communautés auditives littéraires témoignant à la fois de l'expérience phénoménologique de l'écoute – à savoir un moment singulier, évanescent et éphémère que l'écriture cherche à faire ressurgir – et des scènes musicales contextualisées, façonnées par la recollection de multiples écoutes. Alors, ce fil ténu de la communauté auditive permet d'envisager cette interaction même éphémère et distraite entre artiste, musique et auditeur. Si elle caractérise le mouvement des musiques populaires au texte littéraire, elle incarne la possibilité d'un glissement inverse en faisant de tout lecteur un auditeur potentiel, qui s'émancipe ou non de l'expérience de l'écoute décrite dans le texte. Ainsi, au contraire d'une domination spectaculaire, se singularise ici une façon d'agir dans le dialogue où l'écoute devient écriture, où la lecture peut redevenir écoute[2]. Dans cette dépendance des expériences de l'écoute et de l'écriture, cette littérature à l'écoute des musiques populaires parvient peut-être à faire résonner ensemble le corps et l'esprit, la perfection et la vulgarité, l'artiste et l'auditeur, la lecture et la production, et, l'écoute et l'agir.

C'est donc bien cette idée d'une actualisation de catégories critiques par cet espace intertextuel que l'on va défendre. Les textes reconfigurent en rendant à la fois présentes et en conjuguant au présent ces problématiques. Ainsi, on tentera de suivre la voie esquissée par

---

prostitutif du terme) et de le maintenir dans son état de partenaire. », (Roland Barthes, *Le grain de la voix, Entretiens 1962-1980,* Paris, Seuil, p. 11.)

[1] "Only history will judge whether Ms Nelly Furtado turns out to be any kind of artist, and though I have my suspicions that she will not change the way we look at the world, I can't say that I'm very bothered: I will always be grateful to her for creating me the narcotic need to hear her song again and again." (« Seule l'histoire jugera si Mlle Furtado se révélera appartenir à la catégorie des artistes, et j'ai beau me douter que cette jeune femme ne modifiera en rien notre vision du monde, je vois que cela ne m'ennuie pas outre mesure : je lui serai toujours reconnaissant d'avoir installé en moi ce besoin narcotique d'entendre et de réentendre une chanson. »), (Nick Hornby, *31 Songs,* London, Penguin Books, 2003, p. 21; Paris, Editions 10/18, 2004, p. 28-29.)

[2] « Mais le spectacle n'est pas identifiable au simple regard, même combiné à l'écoute. Il est ce qui échappe à l'activité des hommes, à la reconsidération et à la correction de leur œuvre. Il est le contraire du dialogue. Partout où il y a *représentation* indépendante, le spectacle se reconstitue. », (Guy Debord, *La Société du spectacle, op.cit.,* p. 23.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Richard Shusterman dans *Pragmatist Aesthetics*[1]. Dans la continuité des théories de la réception, c'est la lecture qui se propose comme expérience créative mais non plus simplement comme la manifestation d'un lecteur idéal chez Iser ou d'un horizon d'attente collectif chez Jauss. Reconstruisant l'objet esthétique, l'au(di)teur propose donc la lecture de son écoute à un lecteur/auditeur. On va d'ailleurs voir à partir de l'étude comparée d'essais de Dick Hebdige et de Greil Marcus en quoi cette lecture s'inscrit dans un processus mémoriel musico-littéraire.

III. Mémoire du rock, mémoire de la littérature

A. Le sens commun, l'attente populaire et l'actualisation de la valeur

Seulement, malgré toute la fécondité, la dimension ouverte, la mise à bas des hiérarchies culturelles, toutes ces perspectives pragmatistes restent une articulation de phénomènes culturels et de constructions théoriques. Si une partie des amateurs des arts populaires sont conscients de ces phénomènes, une autre part ne se préoccupe absolument pas de la majorité de ces questions, restant dans la pratique, la passion et non dans l'analyse. Richard Shusterman est parfaitement conscient de la réception limitée à la sphère universitaire ou intellectuelle :

> Mon plaidoyer pour un art populaire relevant essentiellement de la culture orale est donc limité par un médium culturel écrit et intellectuel : ce livre publié aux Éditions de Minuit dans la collection Le Sens commun, destinée à des lecteurs érudits. Roger Chamberland a raison de souligner ainsi les limites de mon entreprise : elles reflètent les limites inhérentes à la structure même de notre culture intellectuelle. Ce qui démontre que les efforts des intellectuels pour légitimer l'art populaire ne peuvent à eux seuls être efficaces; leur succès dépend d'une plus vaste réforme socioculturelle. [2]

Mais s'il est dommageable que les constructions pragmatistes restent cantonnées à une sphère lettrée, ces théories se vérifient dans tous les cas en acte par la pratique active du public, et ici, des auditeurs et des lecteurs. En effet, si ces linéaments critiques sont exacts, les

[1] On redonnera cet extrait déjà cité : « […] concevoir la création artistique sur le modèle de la fabrication tend à suggérer une division fondamentale entre l'artiste et le public, l'artisan actif et le récepteur passif. Pour résoudre ce problème, une voie pleine de promesses est de considérer l'appréciation comme une production créative, où le lecteur reconstruit et reconstitue activement le texte qu'il lit. », (Richard Shusterman, *L'art à l'état vif, op.cit.,* p. 87-88.)

[2] Voir la réponse de Richard Shusterman à l'article critique de Roger Chamberland, « Richard Shusterman, L'art à l'état vif. La Pensée pragmatiste et l'esthétique populaire. », *Études littéraires*, vol. 25, n° 1-2, 1992, p. 213-218., [en ligne], http://id.erudit.org/iderudit/501007ar, page consultée le 11/01/2011.

œuvres continueront en elles-mêmes de se déployer comme un « champ de bataille »[1], interagissant, se contaminant et étant accessibles à l'appréhension par le sens commun. C'est en cela que Judith Schlanger peut parler d'une puissance et d'une intuition de l'attente collective :

> En même temps, cette substance poétique instable a une réalité collective très puissante dans sa fonction régulatrice. Les conventions implicites de l'attente sont vigoureuses et sûres dans leur appréciation ; elles réagissent par l'inclusion ou le rejet. Il est vrai que l'attente collective ne connaît pas les contours de l'histoire, au sens où elle pourrait ne pas en donner un récit définitif ; mais elle reconnaît et elle juge. Elle sait très bien, à l'écoute, ce qui est recevable par l'histoire, ce qui est inédit mais intégrable au récit, ce qui l'embellit et l'enrichit, *et ce qui ne peut pas lui appartenir*. Elle sait aussi quelle performance ou quelle version est excellente et quelle autre médiocre. L'attente du groupe ne peut ni énoncer d'avance le système de ces décisions, ni même justifier ses réactions, mais elle a ce savoir réactif qui lui permet de dire : cela convient, ou cela ne convient pas.
> Tout fonctionne ici dans une connivence intuitive de la justesse, une compétence partagée qui reconnaît cas par cas les configurations et les limites. Ce savoir implicite ne pourrait pas produire une version complète et autorisée d'un cycle épique, puisque ce n'est même pas envisageable, mais il peut, avec une grande sûreté, accepter certaines distorsions et en refuser d'autres. [2]

Il se déploie dès lors une autre catégorie d'un sens commun, « implicite », « intuitif », quelque peu différente du sens commun analysée par Hannah Arendt[3]. Ce sens commun est capable de forger communautés auditives comme communautés de lecteurs, sans proposer de manière volontaire une argumentation construite « puisque pour vivre sur cette position, vous devriez analyser constamment vos croyances sans jamais vous engager au nom d'aucune, et c'est une position que nul d'entre nous ne peut occuper »[4] ; et Stanley Fish de souligner dans sa défense du modèle argumentatif de la persuasion contre la démonstration :

> En revanche, c'est une position avec laquelle nous vivons tous, lorsqu'un ensemble de croyances fermes laisse place à un autre, portant avec lui une succession infinie d'activités pratiques que nous sommes toujours capables de mettre en œuvre. [5]

Ainsi, c'est dans cette « succession infinie » d'activités pratiques que se déploie « la mémoire des œuvres » chère à Judith Schlanger. Dans ces constructions en acte du sens commun, non seulement les œuvres vivent et se répondent, mais les individus s'emparent dans le même temps de l'histoire et de leur histoire. Et comme le dit Hannah Arendt, « [l]a culture et la politique s'entr'appartiennent alors »[6].

---

[1] Judith Schlanger, *La mémoire des œuvres*, *op.cit.*, p. 29-30. [je souligne]
[2] Voir *supra*, « Conséquences poétiques, éthiques et théoriques ».
[3] « La différence entre la perspicacité jugeante et la pensée spéculative réside en ce que la première prend racine dans ce qu'on appelle d'habitude le sens commun, tandis que l'autre le transcende constamment. », (Hannah Arendt, *La crise de la culture, (Between Past and Future)*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2005, p. 283.)
[4] Stanley Fish, *Quand lire c'est faire,* « Démonstration vs Persuasion : deux modèles d'activité critique », *op.cit.*, p. 100.
[5] *Ibid*., p. 100.
[6] Hannah Arendt, *La crise de la culture*, *op.cit.*, p. 285.

B. Les notes de bas de pages de l'histoire : une histoire secrète du XXe siècle

Ainsi, à l'instar de Greil Marcus dans *Lipstick Traces*, il s'agit de voir comment l'ensemble de ces textes littéraires façonnent si ce n'est une histoire secrète du XXe siècle mais tout du moins des notes de bas de pages de l'histoire comme autant de traces et de fragments d'un texte commun non pas indicible mais écarté, oublié ou marginalisé. Ainsi, c'est en cela que ce corpus fictionnel et non-fictionnel propose en un sens la fondation de nouvelles communautés d'interprétations. Ces fondations et actualisations d'identités individuelles et collectives témoignent donc en un sens d'une transcription de l'histoire au sens où l'entend Emmanuel Bouju :

> Répondant au défi d'une histoire définie comme disparition et absence, les romans évoqués dans ce premier mouvement font acte de transcription de cette histoire en figurant la scène d'une remontée vers le passé, et en conduisant le lecteur à prendre dans cette scène une place centrale, où il partage avec l'écrivain l'exercice d'une responsabilité.
> […] nous voyons apparaître les lignes de force d'un travail d'écriture plus général : le procès d'appropriation et de restitution d'une histoire définie comme texte virtuel ; la formation d'une identité fondée sur la conscience d'un legs, d'un héritage, mais aussi de comptes à rendre, à délivrer ; la médiation, opérée par le récit, entre la singularité irréductible de l'expérience passée et son partage à vif, au présent, dans l'échange littéraire.[1]

Ce texte virtuel, qui se dessine peu à peu au travers de cette multitude de textes, envisage donc la recollection de fragments séparés, isolés ou marginalisés. Cette recollection peut être progressive et performative, dans un acte de lecture individuel qui façonne peu à peu un nouveau récit du contemporain. Mais elle peut également être intentionnelle dans une volonté de recontextualisation et d'actualisation de fragments historiques dispersés. Ces deux modèles de recollection lectoriale et auctoriale seront mis en évidence par la suite[2], mais les textes[3] de Greil Marcus en offrent d'ores et déjà une illustration exemplaire.

En effet, la récurrence de la référence au punk dans *Lipstick Traces* est emportée par une volonté de recontextualisation et de recollection des fragments de la subculture punk[4]. En effet, depuis *Mystery Train* (1975), le critique américain balaie et déploie les facettes de la culture populaire américaine sans la réduire à un statut marginal et contingent. Sans aller en avant, on se demandera ici simplement si la pratique d'écriture transdisciplinaire de Greil

[1] Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire, Essai sur le roman européen de la fin du XXè siècle,* Rennes, PUR, « Interférences », 2006, p. 36.
[2] Voir « Quatrième partie, Chapitre 3 : Mémoires musicale et littéraire ».
[3] On a choisi de travailler pour l'instant sur ces textes, mais on élargira ce questionnement à l'ensemble du corpus. Voir *infra* « Deuxième partie : Poétique comparée de la littérature rock ».
[4] On reviendra par la suite plus spécifiquement sur la question de la subculture. Voir *infra*, « autour d'une communauté performative » et « problématiques sous-culturelles et contreculturelles ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Marcus tend vers une dissolution de la notion de subculture, en travaillant notamment la particularité de son écriture qui mêle les approches musicologiques, littéraires, sociologiques et historiques. Cette question pourra d'ailleurs être prolongée en observant la validité de l'homologie stylistique subculturelle entre musique, pratique sociale et littérature (fictionnelle ou non) qui en est issue. De fait, si la subculture punk traverse assez largement nombre de ses essais, elle n'est jamais interrogée en termes de sous-culture en marge. Elle est même associée à des références aux cultures humaniste et populaire et ainsi ressaisie dans une macro-histoire plus large dont elle est partie prenante. C'est notamment le cas dans *Lipstick Traces* et dans *The Shape of Things to Come* où les références respectives aux groupes punks The Sex Pistols et Père Ubu sont mêlées à des perspectives littéraires (certes pour la plupart avant-gardistes) ou cinématographiques qui contrastent avec le processus identitaire sous-tendu par la subculture[1] : « Ses dents crisser. Voilà ce qu'on entendait quand Johnny Rotten roulait ses r […] »[2]. C'est avec ces mots que Greil Marcus débute la première version de *Lipstick Traces* intitulée « Le dernier concert des Sex Pistols » (« The Last Sex Pistols Concert »[3] et de son histoire secrète du XXe siècle. Ce serait dans le croisement entre DADA, le situationnisme et le punk que le XXe siècle trouve sa véritable histoire. Mais cette histoire que Greil Marcus se propose de raconter implique deux présupposés initiaux. Premier postulat : ces mouvements « en marge » et le mouvement punk en particulier appartiennent et constituent une véritable histoire culturelle et globale de notre temps. Second postulat : l'exposition et la révélation de ces mouvements secrets sont inscrites en creux dans leur existence. De fait, si cette histoire n'est pour lui aucunement marginale, elle pose immédiatement la question de l'exposition voire de la récupération de la subculture punk.

Seulement, la référence au punk n'est pas non plus un simple prétexte, mais un véritable objet pris en compte dans une érudition musicologique. Aux côtés de la référence majeure aux Pistols dans *Lipstick Traces* sont simplement cités ou plus largement commentés des groupes punk ou post-punk tels que les Clash, les Buzzcocks, X-Ray Spex, les Raincoats, Wire, Joy Division, Les Slits, Gang of Four, les Adverts. Mais quand le livre d'Hebdige

[1] Celle-ci renvoie alors à un groupe social déterminé par des revendications esthétiques et stylistiques particulières pouvant s'opposer fortement ou partiellement aux normes établies, au risque d'une récupération et d'une absorption par ces dernières. On pourrait renverser cette approche en rappelant comment la sous-culture se retourne progressivement en contre-culture : « Il s'est passé tout ce temps avant que le rock démontre son pouvoir et que la subculture devienne une contre-culture. », (Craig O'Hara, *La philosophie du punk, bien plus que du bruit, Histoire d'une révolte culturelle* (traduit de l'anglais par Ladzi Galaï), St-Mury Monteymond, Rytrut Editions, 2003, p. 42.)

[2] "His teeth were ground down to points. So one heard, when, Johnny Rotten rolled his *r*'s", (Greil Marcus, *Lipstick Traces, op.cit.*, p. 25 ; 45.)

[3] *Ibid.*, « Le dernier concert des Sex Pistols », p. 23-142 ; 45-203.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

propose l'analyse des jeux de récupération et de bricolage entre les différents mouvements sous-culturels, le propos de Marcus étend son analyse à d'autres mouvements littéraires et avant-gardistes (Dada, le lettrisme, le situationnisme) ou historique (révolutionnaire).

Un extrait de *Dead Elvis* corrobore cette volonté d'esquisser des convergences insoupçonnées en associant Elvis à Robert Johnson, figure éminente du blues américain des années 1930, aux Sex Pistols, à nouveau, à X, ou encore à d'autres figures plus académiques, qu'elles soient littéraires ou politiques, telles que Melville, Faulkner ou Lincoln :

> Cela fait quelques années maintenant que j'associe Elvis à des chanteurs de blues comme Robert Johnson et à des groupes punk comme les Sex Pistols ou X – le groupe de Los Angeles qui vient de sortir une chanson intitulée « Back 2 the Base » (Retour aux fondements), la meilleure chanson sur Elvis depuis « The All American Boy » (L'Amérique pur sang) de Bill Parsons – ainsi qu'à Melville, Lincoln et Faulkner. [1]

La subculture apparaît bien prise en compte au-delà de la simple référence aux Sex Pistols. Or si cette écriture n'est ni démystificatrice, ni récupératrice mais qu'elle n'appartient pas non plus à la sphère propre et identifiée de la subculture, comment l'appréhender et la considérer ? Trois éléments de réponses peuvent être envisagés.

Le premier serait à chercher dans les caractéristiques stylistiques et génériques même de ces écrits. Ce qui apparaît en effet manifeste dans la quasi-totalité des écrits de Greil Marcus, c'est la volonté de proposer un récit dont les rouages ne sont pas nécessairement tous explicités. C'est donc la dimension narrative qui l'emporte en effet sur la dimension analytique. La construction n'est ni structurée de manière académique autour de thématiques préalablement dégagées, ni de manière chronologique comme elle pourrait l'être dans un livre d'histoire. Les sous-titres des paragraphes de *Lipstick Traces* ressemblent plus à des titres de chapitres de romans ou même des titres issus de nouvelles : « Pour une raison », « Un baryton », « A l'époque », « Immédiatement après », « Il y a », « Désintégration », « Quelques personnes », « D'où le lettrisme ». La brièveté de ces fragments rompt avec la prolixité extrême du texte. De la même façon, la narration est dégagée de connecteurs logiques et analytiques qui auraient pu façonner une argumentation claire.

[1] "For some years now, I've thought of Elvis in terms of blues singers like Robert Johnson and punk bands like The Sex Pistols or X – the Los Angeles Group that's just put out a tune called "Back 2 Base", the best song about Elvis since Bill Parsons' "The All American Boy" and I've thought of Elvis in terms of Melville and Lincoln and Faulkner.", (Greil Marcus, *Dead Elvis: A Chronicle of a Cultural Obsession*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1999, p. 30 ; *Dead Elvis, Chroniques d'une obsession culturelle* (traduit de l'anglais (E-U) par Justine Malle), Paris, Allia, 2003, p. 44.)

Le second apparaît dans l'érudition qui semble constitutive de cette écriture. Car ce qui vient complexifier cette approche de « l'histoire comme récit »[1], la production d'une réécriture de l'histoire, c'est l'érudition massive qui envahit le texte. En effet, si la dimension analytique n'est pas exposée de prime abord, elle est présente au plus haut point. Si les référents sont absorbés par le récit, ils l'inondent en contrepartie par leur nombre. Ainsi, cette volonté de ressaisir le propos dans un récit englobant et indépendant ne peut faire l'économie du référent.

Celui-ci est sans aucun doute un troisième élément de réponse quant à notre interrogation sur le statut des écrits de Marcus. En effet, la multiplicité des référents qui engendre cette érudition que l'on vient d'évoquer annonce une volonté de cheminement transdisciplinaire. Cette transdisciplinarité est – on l'a observé – caractéristique des objets envisagés mais également de cette méthode si particulière d'écriture. L'histoire du punk ou des avant-gardes ne sont en effet pas envisagées de manière autonome et détachées d'une représentation politique, économique ou sociale. Mais ce contexte socio-économique est disséminé au travers du texte, ce qui ne lui confère pas un rôle primordial mais ce qui ne déshistoricise pas les productions culturelles de leur contexte et ce, dans de multiples domaines.

Ainsi, *Lipstick Traces* s'inscrit parfois dans une démarche de critique littéraire, faisant référence à la sémiotique, analysant les paroles des Sex Pistols comme ceux d'un manifeste d'avant-garde. Marcus propose également des analyses rythmiques proches d'une étude musicologique. Il exploite également différents fils historiques, socio-économiques (récession des années 1980), politiques (mention de Solidarnosc et de la figure de Lech Walesa) dans un tourbillonnement narratif qui emporte l'objet au travers de ces différents prismes contextuels. Si l'on peut parler d'une disparition de la notion de subculture chez cet auteur, cette disparition est permise par le dévoilement – d'aucuns diraient l'institutionnalisation – de la subculture dans ses écrits. L'histoire n'est plus secrète, les hurlements de Johnny Rotten dans cet ouvrage ou de David Thomas, le leader de Pere Ubu dans l'autre sont décrits, disséqués, interprétés, analysés. Ni exclusion ni réhabilitation mais dissolution par le dévoilement : c'est en ces termes que l'on pourrait conclure sur cette pratique d'écriture de la subculture musicale par Greil Marcus.

[1] Voir Norman Mailer, *The Armies of the Night, Hystory as a Novel, The Novel as* History, London, Penguin Books, 1968; *Les Armées de la nuit* (traduit de l'anglais (E-U) par Michel Chrestien), Paris, Grasset, 1993.

C. Autour d'une communauté sous-culturelle : *underground*, secret, spectacle

On retrouve également dans *Lipstick Traces* des propos se rapprochant des textes des *Cultural Studies* et notamment du canonique *Subculture, le Sens du style (The Meaning of Life)* de Dick Hebdige. On peut ainsi comparer ces deux extraits tirés de *Lipstick Traces* et de *Subculture* :

> Une fois franchie la circonférence de ce cercle impur, le punk était éternellement condamné à mettre en scène sa propre aliénation, à mimer sa condition imaginaire, à fabriquer une série d'incarnations subjectives des archétypes officiels de la « crise de la vie moderne » […] Transformés en icônes (l'épingle à nourrice, le look absent et famélique), ces paradigmes de la crise pouvaient mener une double vie, tout à la fois réelle et fictionnelle. Ils reflétaient sous une forme hyperbolique une condition existentielle faite d'exil volontaire et sans retour. [1]

> Le punk ne sonnait pas d'une façon musicale mais sociale : en quelques mois brefs, il s'affirma comme un nouvel ensemble de signes visuels et verbaux, signes qui étaient à la fois opaques et révélateurs selon le point de vue. Par son manque total de caractère naturel, son insistance à prétendre que l'on pouvait construire une situation puis la fuir comme un artifice – le graffiti débordant maintenant des guenilles sur les visages, dans les cheveux tailladés et teints et à travers des trous dans la chevelure qui laissaient apparaître la peau du crâne – le punk faisait passer la vie sociale ordinaire pour une supercherie, résultant d'une économie sadomasochiste. [2]

Ces deux extraits présentent des correspondances manifestes dans leur analyse de la subculture punk : « vie réelle et fictionnelle » fait face à un « manque total de naturel », la « condition existentielle faite d'exil volontaire et sans retour » à « construire une situation puis la fuir comme un artifice ». Le punk n'est plus ici simplement envisagé dans sa dimension strictement musicale ou sociale, mais bien d'après la manière dont il s'est mis en scène volontairement dans les deux cas. Seulement, autant le texte d'Hebdige insiste bien sur la construction identitaire de la subculture – « [l]e « sens » du style sous-culturel, c'est donc avant tout de communiquer une différence et d'exprimer une identité collective »[3] – autant le propos de Marcus l'engage à première vue dans un processus plus large qui extrait la signification de la subculture pour la projeter dans une macro-histoire des idées contestatrices. Ce hiatus est certainement dû à l'écart temporel entre les deux ouvrages mais aussi à deux démarches critiques distinctes.

---

[1] Dick Hebdige, *Sous-culture*, *op.cit.*, p. 69-70.

[2] "The way in which punk sound did not make musical sense made social sense: in a few short months, punk came together as a new set of visual and verbal signs, signs that were both opaque and revelatory, depending on who was looking. By its very unnaturalness, its insistence that a situation could be constructed and then, as an artifice, escaped – the graffiti now creeping up from wrecked clothed onto faces, into slashed, dyed and across holes in the air that went to the skull – punk made ordinary social life seem like a trick, the result of sadomasochistic economics.", (Greil Marcus, *Lipstick Traces*, *op.cit.*, p. 66 ; 96.)

[3] Dick Hebdige, *Sous-culture*, *op.cit.*, p. 108.

Si le travail de Greil Marcus plaide donc bien pour une appréhension de l'histoire des pratiques culturelles en marge, c'est strictement parce que, selon lui, cette histoire n'est pas à la marge et ces pratiques ne se confinent pas à des subcultures. Cette prise de position nous invite donc à une mise en perspective de la véritable nature de ce concept : la subculture est-elle un pan secret de la culture populaire ? Est-elle une fraction moins connue de la culture de masse[1] ? Ainsi, par-delà ce questionnement épineux sur la catégorisation des différentes cultures (sous-culture, *underground*, culture populaire, culture de masse) on pourrait proposer une perspective strictement pragmatiste, où la subculture serait avant tout définie par la communauté d'interprétation qui la constitue.

Greil Marcus envisage donc la subculture punk en la recontextualisant et en lui apposant des connexions nouvelles avec d'autres pans de la culture. Ainsi se dessine quasiment une perspective critique qui se rapproche du pragmatisme en cela que celui-ci se construit sur une recontextualisation et contre une essentialisation des œuvres, ou tout du moins d'un pragmatisme proche des théories de Stanley Fish sur les « communautés interprétatives ». De la même façon, on peut tenter d'étendre cette perspective en voyant dans la description de la subculture par Greil Marcus l'incarnation d'une événementialité de la communauté interprétative :

> Le punk dessinait une ligne de partage : il marquait la distinction entre jeune et vieux, riche et pauvre, pauvre et pauvre, rock'n'roll et rock'n'roll. Le rock'n'roll une fois encore devint une histoire neuve : quelque chose dont on discute, que l'on recherche, que l'on prise, quelque chose à haïr, quelque chose à aimer. *Une fois encore* le rock'n'roll redevint amusant, excitant.[2]

> (Ils se servirent du rock'n'roll comme d'une arme contre lui-même. Avec pour seuls instruments une guitare, une basse, une batterie et une voix, débarrassée de tout effet, de tout l'accoutrement élitiste que confère le culte professionnaliste de la technique, cette musique convenait mieux à la colère et à la frustration. C'était un concentré de chaos, une mise en scène des derniers jours de la vie quotidienne. Par toutes sortes d'émotions elle allait frapper au visage ceux qui hésitaient entre la fixité d'un regard vide et une grimace sardonique. Le guitariste installait une ligne de feu pour couvrir le chanteur.) La section rythmique faisait chuter la pression. Et en réponse à ce qui était soudainement perçu comme le gel totalitaire du monde moderne la musique semblait en émaner. C'est aussi quelque chose de neuf sous le soleil : *un son nouveau*.[3]

De fait, comme la conception de Fish se méfie des polarités traditionnelles de la théorie littéraire, de la sainte trinité « auteur, texte, lecteur », Dick Hebdige disait déjà dans

[1] Selon Roger Pouivet, dans *Philosophie du rock*, « [l]a musique populaire doit être interprétée au sein d'une communauté » – ce qui est le cas en plus haut lieu dans la subculture punk – « [t]el n'est pas le cas de la musique de masse, par exemple, puisque son mode d'existence n'implique pas son exécution et son interprétation. » (Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, *op.cit.*, p. 41.)

[2] Greil Marcus, *Lipstick Traces*, *op.cit.*, p. 66-67 ; 97-98. [je souligne] [Pour des raisons pratiques, les citations originales suivantes tirées de *Lipstick Traces* sont disponibles en annexe.]

[3] *Ibid.*, p. 54 ; 78-79. [je souligne]

Subculture, « […] tout comme Genet nous avons appris à suspecter les catégories du sens commun quand elles sont appliquées aux sous-cultures »[1]. C'est ainsi que dans *Lipstick Traces*, artistes, morceaux et public punk sont envisagés dans un récit qui s'empare de toutes ces composantes sans omettre dans ce moment interprétatif que serait la production de ce texte ni le contexte socio-économique, ni l'historicité musicale propre à l'œuvre, ni les circonstances pratiques d'un concert par exemple. La subculture serait cet objet en marge qui nécessite une réflexion théorique au-delà des catégories du sens commun mais non plus seulement dans un sens démystificateur puis postmoderne mais également dans une renégociation de ce concept :

> Par définition, les sous-cultures spectaculaires expriment un ensemble de relations imaginaires. Le matériau brut à partir duquel elles sont construites est tout à la fois réel et idéologique. […] Chaque « instance » sous-culturelle incarne une « solution » à un ensemble particulier de circonstances, à des problèmes et des contradictions spécifiques. [2]

C'est au travers de cette instance sous-culturelle, cet ensemble de relations imaginaires dans un moment particulier aux problèmes et aux contradictions spécifiques, qu'est entreprise cette réécriture de l'histoire proposée par Marcus. Il évite dès lors l'écueil de « l'albumisation » ou de l'imagerie punk, dont la version la plus dévoyée serait celle de la marchandisation d'un style fixe et déshistoricisé proche des mythologies analysées par Roland Barthes. Cette nécessité de recontextualisation et de recherche d'un moment toujours en construction, de connexion de l'œuvre et de son usage étaient déjà bien présentes chez Hebdige :

> Les sous-cultures tendent à y être présentées comme des organismes indépendants fonctionnant en dehors de tout contexte social, politique et économique, ce qui rend leur description souvent incomplète. Malgré toutes les qualités littéraires de la prose des adeptes de l'observation participante, et malgré ses vertus d'authenticité et de minutie descriptive, il est vite devenu manifeste que cette méthode devait être complétée par d'autres procédures analytiques. [3]

Ou encore :

> Plutôt que de la présenter comme un ensemble abstrait de déterminations extérieures, il montrait son incidence pratique en tant que force matérielle incarnée dans l'expérience et déployée dans le style. Le matériau brut de l'histoire se voyait désormais reflété, fixé et « traité » à travers la coupe d'une veste mod ou les semelles de chaussures de teddy boy. [4]

[1] Dick Hebdige, *Sous-culture, op.cit.,* p. 143.
[2] *Ibid.*, p. 86.
[3] *Ibid.*, p. 81.
[4] *Ibid.*, p. 83.

Finalement, contre le dévoilement intéressé, le propos de Marcus expose donc une actualisation et une effectivité, une poétique du *à chaque fois* qui assure une construction en acte dans l'écriture de la subculture et non une définition qui serait strictement sociologique, historique, musicologique, politique ou économique. De fait, appréhender le texte de Marcus comme un texte littéraire plus que comme un texte d'histoire culturelle, c'est la possibilité d'entrevoir une interprétation transdisciplinaire en acte de la subculture.

D. Problématiques subculturelles et contre-culturelles : consumérisme, marginalité, opposition et style

Il est désormais temps d'envisager deux problématiques avec lesquelles les analyses de Marcus entrent en résonance : la question de la récupération (postmoderne) et la question de l'institutionnalisation et du dévoiement de la subculture originellement en marge. En effet, comme le mentionne Dick Hebdige dans son ouvrage, le devenir de la subculture est la récupération :

> Dans le cas des punks, la perception par les médias du style punk a pratiquement coïncidé avec le découverte ou l'invention du punk comme sujet déviant. […] Mais, quel que soit l'ordre de la séquence, elle s'achève invariablement par la diffusion et la banalisation du style sous-culturel concerné. […]
> C'est par le biais de ce processus constant de récupération que l'ordre subverti est restauré et que les sous-cultures sont intégrées en tant que spectacle distrayant au sein de la mythologie dominante dont elles émanent en partie : « démon familier » (*folk devil)*, figure apprivoisée de l'Autre et de l'Ennemi. Ce processus de récupération adopte deux formes caractéristiques :
> - La transformation de signes sous-culturels en objets de consommation standardisée (forme marchandise)
> - L' « étiquetage » et redéfinition des comportements déviants par les groupes dominants, à savoir la police, la justice, les médias (forme idéologique). [1]

Cette double problématique est assimilée par le texte de Marcus, et en un sens, il anticipe le lieu commun visant à dénoncer *a priori* la sous-culture comme un objet de récupération à venir par cette assimilation par la logique du capitalisme avancé, tout comme la dialectique entre alternatif, dominant et oppositionnel proposé dans le chapitre « Base et superstructure » dans *Culture et matérialisme* par Raymond Williams[2].

Seulement, cette sortie du punk des notes de bas de pages de l'histoire annonce le deuxième écueil possible de la récupération subculturelle. En effet, alors qu'Howard Becker

[1] *Ibid*., p. 97-98.
[2] Voir Raymond Williams, *Culture et matérialisme,* « Base et Superstructure », (traduit de l'anglais par Nicolas Calvé et Etienne Dobenesque), Paris, Les Prairies Ordinaires, « Penser/croiser », 2009, p. 42.

envisage, dans *Outsiders*, la création de la déviance par l'institution de la norme[1], le travail érudit de Marcus ne risque-t-il pas d'institutionnaliser et donc de faire disparaître d'une autre façon la subculture dont il traite ? Le propos de Greil Marcus est ainsi au cœur de l'ancienne problématique de l'institutionnalisation de l'objet traité par sa critique[2]. Mais malgré tout, il convient de s'interroger sur cette prétendue académisation ou définition théorique que le propos universitaire de Marcus s'évertuerait à donner, contrairement à un « espace critique alternatif »[3] propre à la critique rock. D'une part, Marcus est un critique rock et même un des fondateurs de cet espace critique. D'autre part, un élément de réponse réside finalement sur la spécificité de la subculture punk[4]. En effet, eu égard à la dimension performative de ce texte, le mouvement punk s'avère le mouvement idéal pour cette écriture. Jouant avec ses propres codes, envisageant la négativité comme première de ses valeurs, il se nie lui-même dès l'origine :

> Mais maintenant les prémisses de la vieille critique étaient en train d'exploser en un lieu que personne parmi l'École de Francfort […] n'avait jamais reconnu : le cœur du culte pop de la culture de masse. Plus étonnant encore : la vieille critique de la culture de masse paradait maintenant comme culture de masse, au moins comme prétendue culture de masse protéiforme. Si le punk était une société secrète, le but de toute société secrète est de s'emparer du monde, tout comme le but de tout groupe de rock'n'roll est d'être écouté du plus grand nombre. [5]

Ce langage à la fois si simple dans son expression et dans son propos envisage la production d'un bruit comme expression de la sensation du désordre. Ainsi, c'est une

---

[1] « Ce que je veux dire, c'est que *les groupes sociaux créent la déviance en instituant des normes dont la transgression constitue la déviance*, en appliquant ces normes à certains individus et en les étiquetant comme déviant. De ce point de vue, la déviance *n'est pas* une qualité de l'acte commis par une personne, mais plutôt une conséquence de l'application, par les autres, de normes et de sanctions à un « transgresseur » […] je considérerai donc la déviance comme le produit d'une transaction effectuée entre un groupe social et un individu qui, aux yeux du groupe, a transgressé une norme. Je m'intéresserai moins aux caractéristiques personnelles et sociales des déviants qu'au processus au terme duquel ils sont considérés comme étrangers au groupe, ainsi qu'à leurs réactions à ce jugement. », (Howard S. Becker, *Outsiders, Etudes de sociologie de la déviance*, (traduit de l'anglais (E-U) par J.-P. Briand et J.-M. Chapoulie), Paris, Métailié, 1985 [1963], p. 32-33.) Ou encore : « […] la déviance n'est pas une propriété simple, présente dans certains types de comportements et absente dans d'autres, mais le produit d'un processus qui implique la réponse des autres individus à ces conduites. […] Bref, le caractère déviant, ou non, d'un acte donné dépend en partie de la nature de l'acte (c'est-à-dire de ce qu'il transgresse ou non une norme) et en partie de ce que les autres en font. », (*Ibid*., p. 37.) A nouveau la création de la déviance se singularise par l'appréhension du comportement de l'acteur face à la norme en vigueur de l'acte et de l'interprétation de cet acte.

[2] Voir *infra*, « Ecrivains et critiques face au rock : appartenance ou extériorité ?

[3] « Il convient de citer en particulier l'émergence d'un espace critique alternatif visant à contrer la couverture médiatique hostile ou du moins idéologiquement tendancieuse dont était victime le punk, phénomène complètement inédit dans le cadre d'une culture juvénile largement prolétarienne. », (Raymond Williams, *Culture et matérialisme, op.cit.*, p. 117.)

[4] « […] la sous-culture punk est cinétique et transitive, elle attire l'attention sur l'*acte de transformation* exercé sur l'objet ; la sous-culture ted est statique et expressive, elle attire l'attention sur les *objets en eux-mêmes*. », (Dick Hebdige, *Sous-culture, op.cit.*, p. 132.)

[5] Greil Marcus, *Lipstick Traces, op.cit.*, p. 67 ; 98.

production chaotique de sens qui devient le mot d'ordre du punk : « [p]our pouvoir communiquer la sensation du désordre, il faut d'abord choisir le langage approprié, même si c'est pour le subvertir. Pour asseoir sa réputation de messager du chaos, le punk devait d'abord produire du sens, fût-ce à travers du bruit. »[1]. Il semble malgré tout que le punk n'a jamais eu comme projet de se muer immédiatement en forme contre-culturelle – et c'est là son malentendu originel –, tant il était d'ailleurs marqué par l'absence de projet. Mais, la rupture punk tend à se déployer en deux fils distincts. Le premier que commenterait Greil Marcus plus que Dick Hebdige serait celui du moment de l'explosion punk de 1976-1977, finalement proche de l'avant-gardisme. Le second – qui pourrait être à nouveau retravaillé selon les modèles de *Subculture* – se présente comme un résidu subculturel, issu d'une lutte politique et sociale et d'une volonté « Do It Yourself ».

De fait, si ce risque d'institutionnalisation existe dans le propos de Marcus, il touche peut-être plus ce moment punk que les multiples sous-cultures ou communautés interprétatives qui continuent de s'instaurer à chaque instant dans sa lignée. Et ce moment punk décrit dans *Lipstick Traces* se prête assez bien à cette exposition tant il assumait la grossièreté, la performativité et la négativité de sa propre existence[2]. Ainsi, ce dévoilement du secret et cette dénaturation de la subculture sont ici autorisés par sa propre spécificité :

> Le punk était une étape dans une vraie tradition, dont ses acteurs étaient partiellement conscients mais à qui la plus grande part échappait ; la tradition avait ses propres impératifs, qui fonctionnaient de manière indépendante, indifférente à ce que quiconque pourrait choisir d'en faire. […] J'ai trouvé une histoire composée de phrases incomplètes, de voix ininterrompues ou tombant dans le silence, s'acharnant à découvrir la nouveauté, une histoire de récapitulations toujours remises en scène dans différents théâtres […] j'ai été attiré comme j'avais été attiré par le bruit du punk : par sa façon franche et déterminée d'embrasser les moments dans lesquels le monde semble changer, moments qui ne laissent rien derrière eux sinon l'insatisfaction, la déconvenue, la rage, le chagrin, l'isolement, la vanité. […] Voilà le secret que les Sex Pistols n'ont pas révélé, qu'ils ont seulement joué : le moment dans lequel le monde semble changer est un absolu, l'absolu du passage du temps, qui est fait de limites. Pour ceux qui veulent tout, il n'y a finalement pas d'action, rien qu'une expiation éternelle et au bout du compte solitaire. [3]

En un sens, ce moment punk originel s'est ainsi constitué comme une subculture immédiatement disponible et ne s'est pas premièrement pensé comme une contre-culture – mais en marge de la contre-culture hippie, sérieuse et *seventies* – mais bien dans le fantasme

[1] Dick Hebdige, *Sous-culture*, *op.cit.*, p. 93.
[2] « Le sens du risque qu'on peut entendre dans le punk est une méfiance à l'égard du mouvement punk lui-même. C'est la volonté de tout dire mêlée au soupçon que tout dire ne rime peut-être à rien. Personne ne savait d'où venait cette chance ce qui en sortirait – sauf que ça ne pouvait pas durer. », (Greil Marcus, *Lipstick Traces*, *op.cit.*, p. 76 ; 109.)
[3] *Ibid.*, p. 412 ; 545-546.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

de proposer un secret à découvrir et à partager[1]. Le terme subculture induit d'ailleurs immédiatement cette notion du secret à découvrir alors que sa traduction littérale française l'envisage dans un rapport d'infériorité et de domination, écartant cette dimension secrète de construction vis-à-vis de la norme. Et *a posteriori*, en insistant sur la pratique d'écriture de Greil Marcus par recontextualisation et connexions effectives, on pourra rapidement envisager une homologie stylistique entre la pratique de cette écriture et la pratique punk :

> La sous-culture peut représenter une sortie de secours, une distanciation radicale par rapport à l'environnement quotidien, ou au contraire une façon de s'y réadapter et de se stabiliser après un week-end ou une nuit de défoulement. […] pour qu'un style « prenne » vraiment, pour qu'il devienne authentiquement populaire, ce langage doit exprimer un contenu pertinent au moment adéquat. Il doit anticiper ou synthétiser une certaine humeur, un certain moment, incarner une certaine sensibilité. La sensibilité incarnée par le punk était marquée avant tout par le décentrement et par une conscience ironique. [2]

Ou encore :

> Si elles sont des manifestations culturelles, c'est dans un sens beaucoup plus large, en tant que systèmes de communication, formes d'expression et de représentation. Elles sont conformes à la définition de l'anthropologie structurale, qui définit la culture comme un « échange codé de messages réciproques ». De même, si les styles sous-culturels peuvent être effectivement décrits comme de l'art, il s'agit alors de formes d'art inscrites dans (et émergées de) certains contextes spécifiques : non pas des objets intemporels évalués en vertu de critères immuables de l'esthétique traditionnelle, mais des dispositifs d' « appropriation », de « vol », de transformation subversive, des *mouvements*. [3]

Il est donc certain que l'écriture de Marcus ne se déploie pas dans une perspective visant à donner au punk une de ses productions littérarisés. Mais on peut percevoir une certaine convergence si ce n'est une homologie dans les pratiques masquées du collage[4], de la fabrication, insistant sur le mouvement englobant de la narration et sur « l'acte de transformation exercé sur l'objet ». Ainsi, ce long arrêt sur *Lipstick Traces* nous permet d'exemplifier ce qu'il est possible de mettre en perspective dans cet espace littéraire. Au travers de la pratique du collage, de la réécriture ou du détournement, les textes articulent, dans un dispositif à la fois lâche et très fermé, la recomposition d'un artiste, d'une œuvre et d'un public en contexte, sans le détacher de son processus identitaire, pris dans les méandres de la mouvance interprétative. Dès lors, on pourrait s'écrier avec Marcus « la subculture est morte, vive la subculture » et voir comment l'exemple du punk a permis d'interroger de

[1] Voir à ce propos l'analyse du « cum-munus » dans Roberto Esposito, *Communitas, Origine et destin de la communauté*, Paris, PUF, 2000.
[2] Dick Hebdige, *Sous-culture*, *op.cit.*, p. 130.
[3] *Ibid.*, p. 136.
[4] « Cette alliance improbable et mystérieuse de traditions hétérogènes et apparemment contradictoires se manifestait à travers un répertoire vestimentaire non moins éclectique, équivalent visuel de la cacophonie sonore du punk. […] Le punk reproduisait toute la gamme des styles vestimentaires de la classe ouvrière d'après-guerre sous la forme de *cut-up*, combinant librement divers éléments relevant d'époques tout à fait distinctes. », (*Ibid.*, p. 28.)

manière radicale « les formes traditionnelles de production du sens »[1] et d'offrir une méthode de lecture[2] propre à des textes dont l'érudition n'a d'égal que leur investissement éthique[3] :

> Ce qui reste irréductible dans cette musique provient de son désir de changer le monde. Un désir manifeste et simple, mais qui dessine une histoire infiniment complexe […] Ce désir commence avec le besoin urgent de vivre non pas comme objet mais comme sujet de l'histoire. [4]

E. A l'orée d'une poétique comparée

Pour conclure ce deuxième chapitre qui a mis en avant une méthode de lecture au sein de l'espace textuel préalablement présenté, nous ferons différentes remarques afin d'introduire l'esquisse d'une poétique comparée des résonances entre littérature et rock.

1. Entre artifice et authenticité : vers un style intermédiaire ?

Nous avons observé comment le punk était paradoxalement constitué, sous la plume de Greil Marcus, par deux idées : la critique radicale et nihiliste de l'ordre établi (proche d'une culture alternative et d'une contre-culture) et une collusion avec les avant-gardes artistiques, en reproduisant dans le champ musical le geste nihiliste DADA. De fait, poursuivant le second trait inhérent à la rupture punk[5], le paradigme de l'artificialité mu par la

---

[1] « Si nous mettons trop l'accent sur l'harmonie et la cohésion au détriment de la dissonance et de la discontinuité, nous risquons d'être aveugles à la façon dont les formes sous-culturelles tendent à cristalliser, objectiver et communiquer l'expérience collective. Ainsi, par exemple, il paraît difficile d'identifier au sein de la culture punk la moindre aspiration symbolique à « récupérer une partie des éléments de la cohésion sociale qui ont disparu de la culture des adultes » (Cohen, 1972). Il semble plutôt que les punks mettaient en scène une parodie de l'aliénation et du vide existentiel tant commentés par les sociologues, réalisant de manière tout à fait délibérée les prédictions les plus pessimistes de la culture sociale la plus radicale et célébrant avec une ironie pseudo-héroïque la mort de la communauté et les formes traditionnelles de production de sens. », (Dick Hebdige, *Sous-culture*, *op.cit.*, p. 83-84.)

[2] « Or, il n'est pas de sous-culture qui se soit efforcée avec une détermination plus implacable que celle des punks de s'exiler du territoire rassurant des formes standardisées, ni d'attirer sur elle-même un désaveu aussi virulent. […] Il y a sans doute un heureux paradoxe dans le fait que ce soient justement les punks, eux qui ont proclamé si fort leur analphabétisme culturel et poussé la pratique du blasphème à de tels extrêmes, qui nous servent à tester certaines des méthodes de « lecture » des signes issues du débat séculaire sur la sacralité de la culture. », (*Ibid.*, p. 22.)

[3] « Par conséquent, le style d'une sous-culture donnée est toujours lourd de signification. Ses métamorphoses sont « contre-nature », elles interrompent le processus de « normalisation ». De ce point de vue, elles sont autant de gestes en direction d'un discours qui scandalise la « majorité silencieuse », qui conteste le principe d'unité et de cohésion, qui contredit le mythe du consensus. », (*Ibid.*, p. 21.)

[4] "What remains irreductible about this music is its desire to change the world. The desire is patent and simple, but it inscribes a story that is infinitely complex […] The desire begins with the demand to live not as an object but as a subject of history […]", (Greil Marcus, *Lipstick Traces*, *op.cit*, p. 5 ; 16.)

[5] Les espaces laissés vides du côté de l'authentique ont d'ailleurs été comblés par les multiples *revivals* garage et punk.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

promotion de l'artifice comme valeur construite et ludique (jeux de travestissements, d'idées, de perspectives) tendrait vers la mise en avant d'un sujet « postmoderne » déconstruisant la dichotomie artificialité/authenticité. Ces questionnements se poursuivent néanmoins sur le même plan, au travers des mouvements grunge ou lofi, qui mettent en avant, respectivement, un son lourd et saturé ou tout simplement volontairement brut voire mauvais, ou dans les *revivals* garage, punk en tout genre.

Cette question de la mise en scène de l'artifice – qui mériterait d'être prolongée à la fois du côté des avant-gardes littéraires mais aussi sur le plan musical, avec la new wave, le *Post-Punk*[1] – se trouve retranscrite dans les textes aussi bien romanesques que critiques. Les personnages des romans consacrés au rock sont aussi parfois construits dans cette tension authenticité/artificialité, qui semble d'autant plus paradoxale que le rock'n'roll originel s'est construit sur un refus du sérieux. Mais ce refus a été figé en authenticité (*lowbrow*) s'opposant à l'artifice (*highbrow*)[2] proche des expérimentations avant-gardistes. Ainsi, on peut trouver dans certains romans des tenants de l'orthodoxie rock s'opposant à des intellectuels pop. L'artifice articule des balancements esthétiques entre les différentes composantes du rock. Cette notion prise en charge par le terme pop s'avère donc fortement soumise à la dialectique, en construisant le mythe d'une culture populaire[3] – où l'artifice comme jeu et déguisement serait roi – éminemment travaillée par l'influence de la haute culture à la fois littéraire et musicale.

L'artifice intervient également en ce sens qu'il permet d'articuler des courants musicaux en faisant apparaître des oppositions, notamment construites sur le balancement entre artificialité et authenticité[4]. On pourrait esquisser brièvement un rapide panorama de ces basculements musico-historiques avec comme point de départ la naissance du rock'n'roll et du rockabilly. Apparu depuis le milieu des années cinquante sur le refus du sérieux, l'apanage de la jeunesse et du divertissement, cette origine américaine du rock'n'roll a laissé la place à l'explosion pop britannique de la première moitié des années 1960.

---

[1] Cf. Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again*, *op.cit.*

[2] Pour la distinction *highbrow/lowbrow*, voir Lawrence W. Levine, *Culture d'en haut, culture d'en bas, l'émergence des hiérarchies culturelles aux Etats-Unis (Highbrow/Lowbrow, The Emergence of Cultural Hierarchy in America)* (traduit de l'anglais (E-U) par Marianne Woollven et Olivier Vanhée), Paris, Editions La Découverte, 2010 [1988]. Voir également la critique de l'ouvrage *Nowbrow* (*L'indistinction*) de John Seabrook par Hal Foster dans *Design & Crime*, (*Design and Crime (and other Diatribes)* (traduit de l'anglais (E-U) par Christophe Jacquet, Laure Manceau, Gauthier Herrmann et Nicolas Vieillescazes) Paris, Les Prairies Ordinaires, « Penser/croiser », 2008 [2002], p. 11-22.

[3] Cf. Perry Meisel, *The Myth of Popular Culture*, *op.cit.* et Richard Middleton, « Du concept de *peuple* dans les musiques populaires », art.cit.

[4] Voir Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning*, *op.cit*., p. 331.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Et c'est au cours de ces *sixties*[1] qu'une partie de la production rock effectue un virage sérieux, tantôt intellectuel tantôt politique, mais qui met à distance cette ingénuité première (on peut penser ici au rock progressif, à la trajectoire de Dylan ou à la naissance de l'album concept[2]). Dès lors, de façon certes un peu schématique, on peut opposer la naissance des mouvements qui font retour à l'artificialité première du rock'n'roll (le rock *garage* puis le punk) à d'autres courants tels que le rock progressif, le glam rock, sans parler du heavy metal qui font la part belle à l'érudition des compositions et des solos mais aussi au masque, au déguisement, aux accoutrements extravertis voire au dédoublement scénique du dandysme rock (*Ziggy Stardust* ou *Aladdin Sane* chez Bowie). Ainsi s'affrontent tenants d'une authenticité si ce n'est d'une orthodoxie rock et ceux d'une complexité artistique et érudite qui fait de l'image et du déguisement son objet premier. Si ce schématisme est bien évidemment à nuancer, il retourne paradoxalement le refus du sérieux et la promotion de l'artificiel propre au rock'n'roll originel en norme authentique et établie quand les expérimentations artistiques et visuelles sont justement rejetées du côté de l'artifice intellectualisant et dévoyant l'origine première du rock.

L'artifice serait alors en conflit avec une authenticité du rock originel refusant cette mise en scène de la surface comme toute mise en scène. Cette dernière se prolongerait avec la nouvelle pop (*The New Pop*) née à la fin des années soixante-dix qui propose une célébration de l'image, de la surface (par exemple au travers de la création de sons électroniques). Elle tend ainsi vers une déconstruction de cette dialectique authenticité/artificialité, rock/pop, déconstruction permise par la négation nihiliste punk. Cette rupture punk a en un sens, à la fois saturé les jeux de travestissements et cette authenticité rock'n'roll. En effet, dans sa volonté de parodie nihiliste des codes préexistants, le rock et son expression paroxystique le punk se sont entichés d'une mise en scène permanente de l'artifice : artifice de la scène musicale comme artifice de la vie sociale qui invitent à la recherche d'un style intermédiaire.

[1] Voir *infra*, « Première partie : histoire comparée ».
[2] Ce virage a notamment été établi par de nombreux critiques. Voir *infra*, « Deuxième partie : critique rock et critique du rock ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

2. Spectacle et style

> Mais ces énoncés sinistres, aussi bizarre que soit leur construction, étaient proférés dans un langage parfaitement accessible, le langage de la vie quotidienne. Ce qui explique en premier lieu la pertinence des métaphores punks, tant du point de vue de leurs fans que de celui de leurs critiques, et en deuxième lieu, le succès de la sous-culture punk en tant que spectacle, sa capacité d'agir comme symptôme de tout une gamme de problème contemporain.
>
> Greil Marcus, *Lipstick Traces*

Si la question du spectacle telle que la théorise Debord restera inhérente à cet espace musico-littéraire, son articulation avec le style permet de cerner différentes approches de cette problématique. Avec Hebdige voire Marcus, le style est – on l'aura compris – l'expression d'un moyen de subversion. En outre, dans les ouvrages de Marcus, le style se déploie dans une érudition qui empêche toute fixation ou dévoiement de son propos. De fait, face aux agents du spectacle qui fixent une composante stylistique et la répètent jusqu'à la perte de sens, l'approche littéraire est une de celle qui lutte au mieux contre cette récupération spectaculaire. En effet, comme elle s'inscrit dans une interprétation critique et, ou, fictionnelle, même inconsciente, elle assure une multiplicité de lectures critiques des cultures populaires, dont Shusterman pensait qu'elles étaient celles qui en avaient le plus besoin.

De fait, contre la force de référents figés, ce que d'aucuns ont appelés la « mythologie rock », on privilégiera cette construction musico-littéraire, défaisant et refaisant les significations, à l'instar de cet extrait de *L'Amérique et ses prophètes* :

> Mais si l'autoroute était une impasse ? « Père Ubu évolue dans un univers parallèle, dit Thomas à Seattle en 2005. Quand les gens me demandent ce que nous faisons, je réponds : « De la pop *mainstream* », contrairement à cette artiste expérimentale qui a pour nom Britney Spears. »
> Cinq ans plus tôt, Thomas m'avait écrit : « Père Ubu n'est pas punk », offusqué par ce terme que j'avais employé à leur égard. Il estimait que ce mot associait les très américains membres de Père Ubu aux Sex Pistols, aux Européens, aux *étrangers*. […] « Nous sommes un groupe de rock… *mainstream*... avec une trajectoire distincte et obscure, si vous voulez, mais *mainstream* quand même… Nous ne rompons pas avec le passé. Nous sommes les descendants directs des glorieux ancêtres du rock. Nous sommes les fils de nos pères ». [1]

[1] Greil Marcus, *L'Amérique et ses prophètes, op.cit.*, p. 285.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

3. Histoire littéraire et productions de récits

Enfin, on peut se demander si *Lipstick Traces* peut être un exemple paradigmatique d'une production de récits aux frontières de l'histoire musicale et de l'histoire littéraire. Sa posture ambivalente à mi-chemin entre l'académisme universitaire et la critique rock lui a valu d'être considéré comme un dilettante affabulateur par les uns et comme un auteur institutionnel par les autres. Mais face à ce double doute, son texte s'est véritablement manifesté comme la production en acte d'un récit historique qui n'appliquait en rien une méta-théorie occidentale.

Dès lors, en tirant les cultures populaires hors des sphères catégorielles où on les délaisse parfois, son essai tente de mettre en scène ce qu'il considère aux côtés de Perry Meisel comme un art démocratique[1]. Si cette idée s'avère réalisable, nous verrons comment les textes peuvent se déployer à la fois pour eux-mêmes (leur valeur propre) et comme des « outils »[2] capables de produire des récits dont chacun puisse s'emparer, outils médiateurs entre la théorie esthétique, la pratique artistique et la réception quotidienne, quitte à ce que cette médiation soit évanescente, mouvante ou éphémère :

> Le pragmatisme ne méprise pas les plaisirs de l'art et du divertissement parce qu'ils sont éphémères, contrairement à cette soi-disant beauté impérissable que défend Arendt. Envisageant l'univers entier comme un domaine mouvant, dépourvu de permanence absolue et ne possédant que des stabilités relatives, il apprécie d'autant plus la beauté et le plaisir qu'il sait fragiles et fugaces. En refusant de confondre réalité et permanence, il reconnaît que les charmes évanescents et les brefs instants d'enchantement n'en sont pas moins réels, émouvants ou précieux parce que temporaires. En fait, la plupart des plaisirs que procurent la beauté, l'art et le divertissement non seulement ne sont pas durables, mais ont justement une valeur accrue de ce qu'ils ne durent pas. [3]

[1] Voir Perry Meisel, *The Myth of Popular Culture*, *op.cit.*, p. 61.

[2] « Une telle entreprise fait en effet et signe vers le pragmatisme classique de John Dewey, qui considère l'expérience esthétique, même la plus raffinée, dans une relation de continuité avec l'expérience la plus ordinaire. Il n'y a plus ici de saut qualitatif comme dans les théories ségrégationnistes de type romantique et l'influence d'une expérience sur l'autre, ou de l'art sur le comportement et les usages, devient tout à fait pensable. Dans cette optique deweyienne de l'ordinaire, l'œuvre devient un moyen puissant d'améliorer l'art de vivre de tout un chacun. Les textes, en somme, peuvent être des outils, et cette caractérisation ne diminue pas leur valeur, bien au contraire. », (Florent Coste et Thomas Mondémé, « L'ordinaire de la littérature. Des bénéfices pragmatistes dans les études littéraires », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [en ligne], 15 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2010. URL : http://traces.revues.org/index633.html)

[3] Richard Shusterman, « Divertissement et art populaire », *Mouvements* 2009/1, N° 57, p. 12-20.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

- DEUXIEME PARTIE -

POETIQUE COMPAREE :
RESONANCES INTERTEXTUELLES, PERIODISATION, INTERMEDIALITES ET DISTORSIONS GENERIQUES

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Après avoir présenté cet espace littéraire et les pistes interprétatives le concernant, nous proposons ici de le parcourir en esquissant une poétique comparée commune à ce vaste ensemble de textes. Aussi, on s'écartera ici progressivement d'une stricte analyse intertextuelle, pour parvenir à une réflexion inter-artistique et inter-générique, témoignant de la multiplicité des résonances entre rock et littérature, depuis la saturation référentielle du rock dans les textes littéraires à l'ampleur des échanges entre les deux sphères. Analysant en premier lieu la double intertextualité propre à cet espace et les influences littéraires du rock, nous nous demanderons si celui-ci peut légitimement être considéré comme un nouvel hypotexte musical de la bibliothèque littéraire. Il s'en suivra une étude des questions de périodisation engendrant l'esquisse d'une histoire comparée rock/littérature. Ensuite, nous mettrons en évidence des jeux d'échanges inter-sémiotiques et inter-artistiques, avec la fascination des récits pour les albums et l'appréhension des dimensions iconographiques et cinématographiques du rock. Finalement, c'est la question de l'autorité qui achèvera cette esquisse de poétique comparée, en mettant en balance l'autorité du rock face à la littérature, du critique face à l'artiste, du *songwriter* face à l'écrivain ou du critique rock face au romancier.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

CHAPITRE I.

DU ROCK A LA LITTERATURE, DE LA LITTERATURE AU ROCK : UNE INTERTEXTUALITE RECIPROQUE

Comme la double vectorisation des relations rock/littérature le sous-entendait, il existe une intertextualité réciproque entre ces deux sphères. Si cette intertextualité n'est en un sens qu'un fil parmi les autres qui tissent cette interrelation inter-artistique et intersémiotique – au sens où le rock ne peut être réduit à ses textes – elle est malgré tout un objet privilégié pour étudier les liens intimes qui les unissent. Cette intertextualité est donc bien double, réciproque et protéiforme tant les mots du rock fourmillent dans les textes littéraires et tant les hypotextes littéraires façonnent les paroles des chansons. Elle est également un marqueur de la volatilité du rock, volatilité qui passe en premier lieu par la profusion de ces références dans les textes, dont certains sont véritablement saturés. Aussi, la façon dont le rock se construit – parfois jusqu'à l'épuisement – par la référence, est transposée aux textes littéraires, qui s'en emparent dans des jeux de soumission, de substitution ou de déplacement fictionnel.

I. Les mots du rock dans le texte littéraire : volatilité et saturation intertextuelles

tu ne connais rien à l'art de citer
même quand tu chantes « Crying »
dans le nouvel âge post-électronique
de Roy Orbison

Clara Elliott, « Basse maudite drone en continu /assaut » in *Strangulation Blues*

Elle [la citation] a le privilège parmi tous les mots du lexique de désigner tout à la fois deux opérations, l'une de prélèvement, l'autre de greffe.

Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*

A. Du rock à la littérature

Participant d'une inclination logogène, la dimension intertextuelle interroge la fonction des mots du rock dans le texte littéraire, qui absorbe des références qui s'écartent de son propre champ en se tournant vers une autre sphère artistique. Cette intrusion peut être observée à partir des multiples citations (fragments de chansons, références à un album) et des

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

multiples usages narratifs qui en sont faits (épigraphes, simple citation, allusion, titre de chapitre, titre de l'ouvrage, etc.). Matérialisée dans la représentation schématique rock/littérature[1] par les flèches allant du rock (textes de chansons et référents artistique, social et culturel) vers les textes, cette participation des mots du rock dans le propos littéraire n'a évidemment pas la même valeur selon les différents genres qui appartiennent à cet espace. Directement référentielle dans les écrits critiques, elle se pare également d'une dimension métaphorique, fantasmée et poétique lorsque les textes tendent vers la fiction. Outre ces diverses valeurs des mentions intertextuelles, ces dernières se déploient néanmoins dans deux dimensions. La première tient d'une intertextualité « forte » et intègre les fragments tirés des textes de chansons. La seconde tient à la réappropriation explicite ou voilée des mots, noms et expressions issus du rock[2].

1. Les fragments textuels

« Traitera-t-on de la même façon la citation, le plagiat, la réminiscence ? » C'est dans *la stratégie de la forme* que Laurent Jenny pose cette question de façon quelque peu rhétorique tout en y répondant ainsi :

> On distinguera ce phénomène de la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence, c'est-à-dire chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique. Ainsi, on parlera d'intertextualité faible […].[3]

Si cette distinction ne détermine pas les limites des références à cette intertextualité rock/littérature, elle pose néanmoins la question du statut du texte premier ou « hypotexte » selon une terminologie genêtienne. Ainsi, on ne pourrait parler d'intertextualité au sens fort du terme que selon notre capacité à repérer (grâce à l'aide de la ponctuation par exemple) les fragments d'un texte antérieur. Cependant, ce statut du texte antérieur reste, selon ce modèle d'une intertextualité forte, bornée aux frontières de la littérature[4].

---

[1] Voir *supra*, « Première partie, typologie comparée ».
[2] Il serait évidemment bienvenu d'ajouter une autre dimension, qui témoignerait des influences de « l'esprit » du rock sur les textes mais cette dernière étant moins immédiatement visible sur un plan intertextuel, elle sera interrogée plus bas. Voir *infra*, « Quatrième partie : axiologie rock/littérature ».
[3] Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 8, 1976, p. 262-263.
[4] Voir une des premières acceptions que donne Sophie Rabau de l'intertextualité dans son volume éponyme : « Elle engage à repenser notre compréhension des *textes littéraires*, à engager la littérature comme un espace ou

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Ainsi, nous déplacerons ici ces frontières pour établir des rapports d'intertextualité à partir des emprunts que fait la littérature à des fragments textuels issus du rock. Si cette perspective exogène est désormais quasiment un lieu commun, eu égard aux nombreuses influences réciproques entre littérature et musique, il s'agira alors d'étudier les mécanismes du processus de citation à la fois en tant que phénomène et qu'élément créateur de sens, interrogeant dès lors les frontières de la littérature et des textes dits *littéraires*. Il est alors possible de poser la question de la littérarité des paroles de chansons ou encore celle des enjeux d'inscriptions de références textuelles issues du champ musical : détails de ces textes, paroles, titres, noms de groupes ou d'artistes.

Cette perspective exogène de l'intertextualité ouvre des questionnements quant à l'intégration des citations et des références au rock dans les structures du texte. Etudier ces mécanismes, c'est en effet comme le note Antoine Compagnon dans *La seconde main*, observer un travail d' « ablation » et de « greffe ». C'est ainsi montrer l'autonomie forcée de ce premier segment et souligner sa remotivation sémantique dans le texte second. La réussite de cette greffe déplace la notion d'intertextualité vers une autre sphère artistique et la recentre en même temps sur la notion première de fragment textuel.

2. La profusion onomastique

> [L]a précision onomastique, chronologique et topographique des références est strictement fonction de la fiction, exactement comme cela arrive dans les rêves.
>
> Michele Mari, *Pink Floyd en rouge*

Les mots prenant leur origine dans la musique rock ne sont pas simplement issus des textes de chansons, même si ceux-ci procèdent d'une intertextualité plus forte. Ce sont également les titres d'album, les noms de groupes, de chanteurs, de musiciens, de producteurs qui essaiment dans les textes. Sans aller jusqu'à parler d'une onomastique du rock dans les textes du corpus, la profusion des noms issus du rock[1] est telle qu'elle façonne quasiment une poétique qui lui est propre. Si cette poétique ne concerne pas par exemple la biographie fictionnelle d'Eugène Savitzkaya, elle est au cœur du rapport fasciné et, à de multiples égards,

réseau, une bibliothèque si l'on veut, où chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour. », (Sophie Rabau (coll.), *L'intertextualité,* Paris, Flammarion, « GF Corpus », p. 15.) [je souligne]

[1] Voir *infra*, Troisième partie « Paradoxes postmodernes 2. ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

érudit des textes au rock. En outre, elle ne s'arrête pas à une onomastique simplement anthroponymique ou artistique mais envisage également toponymie (festivals, villes, maisons de productions, résidences, studios) ou noms de mouvements musicaux et périodes historiques.

Les mentions des lieux du rock sont en effet légion. Depuis la balade égocentrique de *Killing Yourself to Live* où les lieux célèbres de disparitions des rock stars sont traversés dans un pèlerinage américain jusqu'aux multiples mentions des festivals de Woodstock (*Psychotic Reactions and Carburetor Dung*[1], *Little Heroes*[2], *Hymne*, *Chronicles*[3] pour ne citer qu'eux) ou d'Altamont (*Psychotic Reactions*, *Little Heroes*), les textes dessinent une cartographie réelle et fantasmée du rock[4]. Les noms de lieux en sont en effet les témoins référentiels de cette cartographie musicale (Memphis, Tupelo, Graceland[5], Seattle ou Chelsea Hotel, CBGB) mais deviennent rapidement des noms génériques (« The Woodstock Nation »), des « lieux de mémoire »[6] voire de pèlerinage (*Killing Yourself to Live*). Et, outre ces lieux référentiels, le rock investit des espaces moins sanctifiés (bars, clubs, salles anonymes de répétitions ou de concerts) ou complètement inattendus[7].

L'intertextualité est donc multiple, depuis l'intrusion de paroles de chansons dans le corps même du texte jusqu'à la réappropriation onomastique des noms du rock (artistes, groupes, chansons, albums, lieux, périodes, mouvements, objets, etc.). La multiplicité des mots du rock n'est pas simplement issue de la diversité de leurs origines. Elle se déploie également au regard des nombreuses formes que prennent ces fragments textuels dans le

[1] "In Desolation Row and Woodstock-Altamont Nation the switchblade is mightier and speaks more eloquently than the penknife." (« Dans le « Desolation Row » de Dylan, comme dans la nation Woodstock-Altamont, le cran d'arrêt est plus puissant que le canif et parle plus éloquemment que lui. »), (Lester Bangs, *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*, « Of Pop and Pies and Fun », London, Serpent's Tail, 1988, p. 52; *Psychotic reactions & autres carburateurs flingués* (traduit de l'anglais (E-U) par Jean-Paul Mourlon), « Le Pop, les Tartes, le Pied », Auch, Editions Tristram, 1996, p. 89.)

[2] "But they were all sitting out there in the darkness. The lights of a quarter million joints lit up the night in Woodstock and they were toking up at Altamonte too." "And he was as far as Glorianna O'Toole was concerned, he was what poor Mick had failed to be in Altamonte – a true Crown Prince of Rock and Roll singing a sweeter song to a more upbeat drummer into the dreamtime of the angry meat.", « Mais ils étaient tous là assis dans le noir. Les lueurs de deux cent cinquante mille joints illuminaient la nuit de Woodstock, et ils fumaient aussi à Altamonte. », « Et Il l'était aux yeux de Glorianna O'Toole, il était ce que n'aurait pu être ce pauvre Mick à Altamonte – un prince royal du rock & roll capable de chanter une chanson douce sur une rythmique rapide, et de toucher ainsi l'inconscient de son tumultueux public. », (Norman Spinrad, *Little Heroes*, New York, Bantam Books, 1987, p. 125 ; 408 ; *Rock Machine*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 155 ; 478.)

[3] "I had just returned to Woodstock" (« Je venais juste de rentrer à Woodstock »), (Bob Dylan, *Chronicles*, *op.cit.*, p. 107 ; 147.)

[4] « Parce que le rock définit des pratiques, des gestes, des élans qui ne sont qu'à lui, il invente des espaces qui vont lui ressembler et puisent dans ceux qui existent de nouvelles raisons de muter et de se reconstruire. » (Matthieu Rémy, *Les Lieux du rock*, Paris, Tana, 2010, p. 3.)

[5] Voir par exemple, Laure Limongi, *Fonction Elvis*, Paris, Léo Scheer, 2006, p. 44 ; 61 ; 78 ; 79.

[6] Voir *ibid*., p. 63.

[7] « Le rock se délocalise, c'est sa nature. Et non seulement, il se crée des lieux à lui, mais il phagocyte tous ceux qui se trouvent sur son passage. », (Matthieu Rémy, *Les Lieux du rock*, *op.cit*., p. 53.)

texte. Même s'« il n'est pas question ici de recenser, même brièvement, les mille formes qu'y revêt la musique»[1], cette pénétration devra ainsi être observée au travers de différents fragments textuels de la musique : noms de groupes et d'artistes, paroles et titres de chansons ou encore titre d'un album. En basculant peu à peu de l'essai à la fiction, nous esquisserons une typologie de ces reprises intertextuelles en montrant leurs différentes manifestations et en interrogeant leurs effets immédiats sur les textes.

B. Le devenir des mots du rock : entre essai et fiction

> […] les références musicales ne sont jamais innocentes, mais participent d'un mouvement à la fois centrifuge et centripète : d'un côté, le texte s'inspire d'une époque et renvoie au monde, à une culture donnée, [d]e l'autre, ses allusions permettent de renforcer la crédibilité d'un texte et sa cohérence.
>
> Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*

Les jeux intertextuels ne sauraient immédiatement masquer l'hétérogénéité de deux sphères possèdant des caractéristiques formelles et stylistiques propres. Cette hétérogénéité est fortement montrée dans l'introduction de l'essai de Vuong où il rappelle les difficultés d'écrire la musique :

> Sur la disparité essentielle entre les deux arts, la pensée critique est formelle : il est impossible de transcrire telle quelle la musique, qui est un « art non représentatif », dans la littérature, « art représentatif qui comporte deux « degrés » : une « arabesque phonétique » et une fonction référentielle, soit la distinction linguistique entre signifié et signifiant. [2]

Néanmois, l'intertextualité met en perspective la relation[3] intime et les jeux de frottements de ces deux objets hétérogènes. En effet, cette présence de fragments issus du rock dans la sphère littéraire tend à engendrer immédiatement une modification légère ou importante du texte premier, et ce, en premier lieu, sur un plan typographique. Aussi, nous observerons la diversité formelle des citations (épigraphe, dédicace, insertion dans le corps même du texte, titre de chapitre, titre de l'ouvrage, allusion, etc.) et les marges de ces procédés intertextuels en évoquant une intertextualité discrète voire implicite.

---

[1] Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*, *op.cit.*, p. 32.
[2] *Ibid*., p. 12.
[3] « Le roman musico-littéraire se constituerait traditionnellement en *mimesis* ; il viserait à imiter fidèlement ou non une « réalité ». Or, nous voulons interroger la nature de leur relation ? De quelle *mimesis* s'agit-il ? D'une transcription de musique à texte, d'une analogie, d'une absorption de l'objet décrit ou d'une recréation littéraire ? », (*Ibid.*, p. 38-39.)

Les multiples essais sur le rock, histoires du rock sont les lieux privilégiés de la prolifération des mots du rock. Ils fourmillent au travers des chapitres, investissent de part en part le texte[1]. Aussi, à la lecture de *Rip It Up and Start Again*, de *Lipstick Traces* ou encore de *Lost Highway,* se manifeste au plus haut point la dimension érudite des musiques populaires. Les textes sont saturés de références, dans une volonté d'exhaustivité ou tout du moins de précisions quant aux objets abordés – pour ces trois essais, respectivement le post-punk, le punk et les avant-gardes du XXe, la country, le rockabilly et le blues primitifs. Mais au contraire de « l'imagerie rock », ces essais musico-historiques ne construisent pas de récits légendaires et mythologiques et s'efforcent de rendre compte d'un mouvement de fond par un récit ne négligeant ni sa visée à l'objectivité ni sa tendance au récit personnel[2].

Or plus on s'échappe de l'essai pour glisser vers la fiction, plus cette dimension intertextuelle se pare d'une dimension poétique et orchestre les récits. Dès lors, nous témoignerons des références paratextuelles puis textuelles au rock, qui construisent la signification d'un roman, d'une biographie fictionnelle ou d'un essai en élargissant le propos de Françoise Escal dans *Contrepoints*[3].

1. Citations paratextuelles : titre(s), dédicace, épigraphe, notes

Titre(s)

Les références au rock se manifestent de prime abord dans les titres des romans, vies imaginaires ou essais. Mettant clairement en exergue la production musicale en amont du texte littéraire, les noms du groupe ou de l'artiste sont en effet présents dans de nombreux titres : *Hellfire: The Jerry Lee Lewis Story, Dead Elvis, Jack Frusciante*[4]*, The Dwarves of*

[1] Parmi les multiples exemples de ce phénomène de saturations érudites des essais musicaux, voir *The Aesthetics of Rock* de Richard Meltzer qui revient sur les phénomènes de citations musicales dans une foule de références enchâssées, (Richard Meltzer, *The Aesthetics of Rock*, Cambridge (MA), Da Capo Press, 1987 [1970], p. 93.)

[2] « J'ai écrit ce livre pour des raisons à la fois objectives et subjectives […] », (Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again, op.cit.*, p. 12.)

[3] « Toutes ces références contextuelles ou paratextuelles, dans les œuvres romanesques ou dans la correspondance, à la puissance de la construction de Beethoven dans sa musique instrumentale, attirent l'attention sur les mentions de la *Cinquième symphonie* dans *César Birotteau*, invitent à s'interroger sur leur fonction dans ce roman. Ces mentions de la symphonie de Beethoven dans *César Birotteau*, bien des commentateurs les déclarent irrelevantes, non pertinentes pour l'économie comme pour la signification du roman. », (Françoise Escal, *Contrepoints, op.cit.*, p. 51.)

[4] Il s'agit d'une référence très claire à John Frusciante, musicien des Red Hot Chili Peppers, dont la rupture avec son groupe est comparée à l'aventure du protagoniste du récit

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Death[1]*, Un démocrate, Mick Jagger, Like a Rolling Stone* (*Bob Dylan at the Crossroads*)*, Fonction Elvis, Black Box Beatles,* « Les Cinq Strip-teases de Courtney Love »*, The Smashing Pumpkins/Tarantula Box Set, Frank Zappa/One Size Fits All, Nirvana/Drain You, The Cure/Let's go to bed*[2]*, Rosso Floyd.* Hormis *Jack Frusciante* et *The Dwarves of Death,* les autres titres renvoyant à des noms de groupes ou d'artistes sont issus de biographies fictives ou d'essais biographiques (*Dead Elvis* et *Bob Dylan at the Crossroads*). La transposition des noms de groupes est donc finalement très marginale dans la production romanesque, où les auteurs préfèrent largement des emplois périphrastiques ou métaphoriques. Malgré tout, lorsque le titre de l'œuvre renvoie directement à un élément issu de la musique, le nom du groupe ou du musicien l'emporte assez largement sur un élément de sa production artistique[3] (qu'elle soit enregistrée ou *live*)[4].

Aussi, les fictions privilégient des tournures périphrastiques (*Un jeune homme trop gros*, *Le corps plein d'un rêve*), métaphoriques (*Héroes*, *Héroïnes*, *Nous autres*, *Rosso Floyd*) ou impératives (*Vous n'étiez pas là*). Dans cette volonté d'échapper au référent onomastique, nous pouvons voir à la fois un premier moment d'une distanciation fictionnelle et d'une construction signifiante de l'artiste : la périphrase désignant Elvis signale d'emblée le mal-être profond du jeune homme tout comme l'injonction d'Alban Lefranc insiste sur l'absence à elle-même de Nico[5], la pronominalisation des avatars de Bowie condense la dimension polyphonique et schizophrénique du texte et l'adjectif « rosso » renvoie à l'effusion textuelle et historique née de la fracture du groupe Pink Floyd avec le départ de Syd Barrett.

---

[1] Ce titre fait écho à un groupe punk probablement imaginaire (ou alors véritablement très obscur – d'ailleurs il échappe à un des érudits rock du roman) et dont l'histoire s'avère être au cœur de l'intrigue.

[2] Ces quatre derniers textes sont des exemples particuliers puisqu'ils associent nom de l'artiste et titre d'un de ses albums ou de ses morceaux.

[3] Cette idée se vérifie moins avec la production cinématographique analogue. Elle pourrait ici s'expliquer par la prégnance de la figure de l'artiste – et ce, d'autant plus dans les « vies imaginaires » – vis-à-vis d'un élément de sa production dont l'exemplarité face à la multiplicité des références au rock ne serait pas assez forte pour annoncer et signifier métaphoriquement les romans.

[4] Quelques exemples existent malgré tout. Un roman de Douglas Coupland a pour titre la célèbre chanson des Beatles *Eleanor Rigby* sans jamais faire écho de manière explicite aux Beatles et ou à ce morceau si ce n'est de manière anecdotique – l'adresse mail de la protagoniste est « eleanorrigby@artic.ca. Eleanor Rigby en un seul mot. - Comme la chanson des Beatles ? - Oui. Eleanorrigby. », (Douglas Coupland, *Eleanor Rigby*, *op.cit.*, p. 197.) Le récit décrit la vie solitaire d'une trentenaire délaissée Liz Dunn, vie bouleversée par l'arrivée impromptue d'un fils dont elle n'avait pas connaissance. Aussi, le roman peut être compris comme une suite des interrogations de la chanson : "Waits at the window, wearing the face /that she keeps in a jar by the door /Who is it for ?/All the lonely people /Where do they all come from?/All the lonely people /Where do they all belong?"

[5] Ce titre fait immédiatement écho au biopic dylanien *I'm not there* réalisé par Todd Haynes. Cette proximité dans l'expression « ne pas être ici/là » interroge quant à la dimension spectrale et incertaine de figures aussi médiatiques. Voir *infra*, « Quatrième partie, déconstruction de la figure spectaculaire de la rock star » et « Autour de *Vous n'étiez pas là* », art.cit.

Mais de façon exemplaire, l'emploi du terme héros comme figure métaphorique de la vedette interroge sur cette mise en avant d'une dimension paradigmatique. Également présente dans le roman de Spinrad (*Little Heroes*) ou dans le recueil de Christophe Fiat (*Héroïnes*), cette thématique de la rock star comme héros est une entrée immédiate dans la question de la médiatisation du singulier et du collectif au travers d'une figure qui se propose, qui s'impose ou qui est imposée comme surface de projection. Les « Héroïnes » de Christophe Fiat incarnent par exemple des parcours provocateurs de femmes, troublant leur sphère d'activités (le rock, le politique, la littérature ou la danse).

Telle une figure contemporaine de Janus, l'envers de cette composante héroïque se manifeste dans la fragilité ou l'absence (Elvis, Nico, Pink Floyd). Figure exemplaire du dédoublement, les « Héros » de Ray Loriga révèlent à la fois une référence à l'album *Heroes* de Bowie, personnage omniprésent du roman et une signification autonome : présence omnipotente des héros du jeune garçon qui constitue son univers renfermé et fantasmatique et dont la pluralité isole la singularité du protagoniste dans un monde clos et opaque. Ce dédoublement, inscrit dès le titre du roman, n'est pas sans évoquer la polyphonie de *Nous autres* et de *Vous n'étiez pas là*, où Nico se dédouble dans une dialectique présence-absence vis-à-vis de sa propre histoire. Les titres mettant en scène des figures individuelles ou collectives procèdent donc de cette dualité oxymorique individuelle, entre incarnation et fantasme (*Héroïnes, Héroes, Le corps plein d'un rêve*, *Rosso Floyd*) ou entre vacuité et plénitude (*Vous n'étiez pas là*, *Nous autres, Un jeune homme trop gros*).

Les titres de récits et d'essais empruntent également au rock les titres de chansons, d'albums ou des paroles de façon littérale (*Awopbopaloobop Alopbamboom, Norvegian Wood*, *Mystery Train*[1], *Lipstick Traces, Jesus'Son, Like a Rolling Stone*) ou imagée (*The Invisible Republic, Hymne*). Le second emploi tend à doter en creux le titre originel d'un caractère métonymique, les « Basement Tapes » devenant le symbole de l'Amérique invisible[2] et « The Star Spangled Nation » de Hendrix l'hymne de tous les hymnes[3]. Si cette intertextualité est moins présente que la mise en avant des noms individuels et collectifs, elle n'en est pas pour autant négligeable et rejoint manifestement une pratique très forte au cinéma. Aussi, les différents films *I'm not there* de Todd Haynes, *Walk the line* de James

[1] Chanson de Carl Perkins notamment reprise par Elvis Presley. Elle est aussi le titre d'un film éponyme de Jim Jarmush.
[2] Célèbre série d'enregistrements de Dylan et de The Band.
[3] *Hymne* renvoie à l'interprétation par Hendrix de l'hymne américain : « C'est ainsi que *The Star Spangled Banner* devint à la fois le Requiem d'un monde agonisant qui enterrait ses dernières chimères et le Moderne Manifeste de toute une génération. Le Manifeste des Temps Nouveaux. Le Manifeste des Temps Nouveaux pour le meilleur et pour le pire, des Temps Nouveaux qui se levaient dans un décor de guerre […] », (Lydie Salvayre, *Hymne*, *op.cit*., p. 192-193.)

Mangold, *No Direction Home* et *Shine A Light* de Scorsese, *Control* d'Anton Corbijn ou encore *When You're Strange* de Tom DiCillo, citent tous directement titres de chansons ou fragments de refrain. A cet égard, dans les productions littéraires et filmiques, l'œuvre est placée sous l'autorité préalable d'une chanson dont le sens balaie et éclaire l'ensemble du texte ou des images.

Les fragments textuels du rock deviennent aussi des titres de chapitres ou de parties, dont l'origine est majoritairement identifiée mais qui reste de temps à autre allusive. Ce procédé est parfois ponctuel (*Lipstick Traces*[1], *Un jeune homme trop gros*[2]), parfois récurrent comme dans des récits tels que *Dans les rapides*[3], *The Smashing Pumpkins/Tarantula Box Set* ou des essais tels que *Rip It Up and Start Again*. Au sein de ces textes, chaque titre de section tire son nom d'une chanson, rejoignant en un sens le *31 Songs* de Nick Hornby, intrinsèquement forgé sur ce principe de la compilation voire de la *playlist* littéraire. Si dans le texte de Hornby, cette dimension est constitutive du texte même, puisque chaque chapitre prend le titre de la chanson à laquelle il est consacré, elle témoigne d'une construction formelle que la musique peut à la fois exemplifier et incarner. En effet, dans les textes cités auparavant, il ne s'agit pas de présenter comme le fait Hornby trente-et-une de ses chansons favorites, mais bien de signifier l'hybridation profonde du texte et de la musique au point que des titres ou des paroles de chansons puissent en révéler le sens[4].

[1] La première section de la première version est par exemple intitulée « I AM AN ANTICHRIST », célèbre ouverture du morceau « Anarchy in the UK » des Sex Pistols : « I AM AN ANTICHRIST reste ce que je connais de plus puissant. Quand je réécoute le disque aujourd'hui, quand je réécoute cette façon qu'à Johnny Rotten de déchiqueter ses phrases et d'en jeter les mots à la face du monde […] », "I AM AN ANTECHRIST – remain as powerful as everything I know. Listening to the record today – listening to the way Johnny Rotten tears as his lines, and then hurls the pieces at the world […]", (Greil Marcus, *Lipstick Traces, op.cit.*, p. 1; 9-10.)

[2] Le titre du chapitre IV « OU IL N'EST QUESTION QUE D'UNE PAIRE DE CHAUSSURES » évoque de manière allusive le hit de Presley « Blue Suede Shoes » et l'insère comme un élément narratif de la vie du jeune homme : « Un jour, le garçon s'achètera des souliers en daim bleu. Il sera ainsi bien chaussé pour se promener en ville ou dans les champs, pour courir, pour conduire sa moto. », (Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros*, Paris, Les Editions de Minuit, 1978, p. 51.)

[3] Dans ce récit, les chapitres sont anonymes ou portent le nom d'une chanson de Blondie, de Kate Bush et des Modern Lovers, noms dont l'origine est identifiée et précisée dans le texte même. Ainsi, on trouvera successivement les titres suivants : « Picture This, 2.56/Blondie, *Parallel Lines* », « I Know But I Don't Know, 3.56/Blondie, *Parallel Lines* », « 11 :59, 3.20/Blondie, *Parallel Lines* », « Hanging On The Telephone, 2.22/Blondie, *Parallel Lines* », « Room For The Life, 3.05/Kate Bush, *The Kick* Inside », « Roadrunner, 4.07/The Modern Lovers », « Strange Phenomena, 2.58/Kate Bush, *The Kick Inside* », « Wutherings Heights, 4.29./Kate Bush, *The Kick Inside* », « Kite, 2.57/Kate Bush, *The Kick Inside* », « One Way Or Another, 3.31/Blondie, *Parallel Lines* », « Heart Of Glass, 5.50/Blondie, *Parallel Lines* ».

[4] Voir également *Rosso Floyd* où s'immiscent de multiples noms métaphoriques (l'homme-chien, l'homme-chat., etc.) ou réels (John Lydon) qui, s'ils ne constituent pas véritablement les titres des chapitres, participent d'une construction romanesque par le paratexte. Voir *infra*, « Citations intertextuelles » et « Texte-musique-texte… : le vertige intertextuel ».

De fait, dans le *Rip It Up and Start Again* de Simon Reynolds, ces différentes citations se déploient à la fois comme des éléments de la section à venir et comme des catalyseurs de sens de chaque micro-récit dont on a reproduit ici six des sept premiers titres :

> 1. PUBLIC IMAGE BELONGS TO ME (« Mon image publique m'appartient », citation du single « Public Image » de PiL)
> 2. « OUTSIDE OF EVERYTHING » (« Hors de tout", citation extraite de la chanson « Shot Both Sides » de Magazine)
> 3. UNCONTROLLABLE URGE (« Besoin irrépressible », titre de la première chanson du premier album de Devo, *Q : Are we not Men ? A : We are Devo ?*
> 4. *CONTORT YOURSELF* (Titre d'un morceau emblématique de James Chance & The Contortions)
> 5. TRIBAL REVIVAL (« Revival tribal », titre d'un morceau du groupe breakbeat hardcore 2 Bad Mice)
> 7. MILITANT ENTERTAINMENT (« Divertissement militant », nom de la tournée géante [de Gang of Four] qui parcourut la Grande-Bretagne en 1978) [1]

La frontière entre la construction d'essais et de récits est parfois quelque peu ténue tant ce procédé est proche – pour ne pas dire identique – à celui employé par Maylis de Kerangal ou Claire Fercak. Dans *The Smashing Pumpkins/Tarantula Box Set*, sur les trente-quatre titres de sections, trente-deux sont des titres de chansons des Smashing Pumpkins, les deux autres étant respectivement une « piste » inédite « Glimmerwocky », écrite par le chanteur du groupe Billy Corgan, et le titre de son autobiographie « Blinking with Fists »[2]. Ces récits fictionnels ou non écrivent donc à partir de ces fragments leur propre compilation musicale, littéraire et historique (dans le cas de Simon Reynolds) en faisant de ces mots du rock, les jalons de leur texte.

Dédicace(s)

Ensuite, dans cette étude des références rock à l'intérieur du paratexte, se démarquent deux dédicaces aux artistes dans *Un jeune homme trop gros* et *Héroes* avec respectivement un « A la mémoire d'Elvis Presley » pour le premier et un « A Ziggy » pour le second. Ces deux dédicaces redoublent les titres étant donné que la première est une façon claire d'identifier l'artiste jamais nommé dans le récit biographique et que la seconde fait le lien entre l'album et son créateur, entre le titre et la dédicace. Dès lors, cette pratique dédicatoire ne s'inscrit pas dans une stricte perspective hagiographique, mais est un indice de la fiction, une unité de sens qui aiguille le lecteur dans le récit. En effet, dans la biographie

[1] Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again, op.cit.*, p. 33 ; 47 ; 63 ; 85 ; 112 ; 151. [La parenthèse remplace ici la note de bas de page présente dans le texte]
[2] Nous reviendrons sur l'influence formelle du rock sur le texte. Voir *infra*, « Troisième partie, vers une inclination mélogène ? »

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

fictive d'Eugène Savitzkaya, elle constitue la seule mention et la seule identification claire du « jeune homme » à Elvis. Dans *Héroes*, en reliant explicitement le titre du roman à la production artistique de David Bowie, elle constitue un premier réseau interprétatif, en cela qu'elle se pose comme un horizon de résonances à la fiction, invitant aux recoupements analogiques avec la carrière de Bowie et de ses albums[1].

Une autre dédicace apparaît dans *Little Heroes*. Norman Spinrad dédie en effet son roman à Richard Pinhas, musicien et compositeur français pionnier des musiques électroniques, avec lequel le romancier a déjà travaillé pour plusieurs albums, et dont le groupe Heldon tire son nom d'un précédent roman de Spinrad. Si cette référence n'est pas forcément significative sur le plan de la fiction, elle installe néanmoins le roman dans cet arrière-plan musical et tisse un peu plus les liens créatifs existant entre les deux artistes[2].

Résonance(s) épigraphique(s)

Troisième résonance du rock dans le paratexte, les paroles des chansons se manifestent dans les exergues de récits comme *Less than Zero, The Dwarves of Death, American Psycho* ou *Black Box Beatles*. Relativement discrète par exemple dans *Black Box Beatles*[3], cette pratique épigraphique est récurrente aussi bien dans des romans que dans des essais à l'instar du *Rock/Music Writings* de Dan Graham :

> « J'ai quize ans et je suis folle/Tu vois pas/Alors ne tombe pas amoureux de moi/Je suis une marionnette rock-and roll dans un groupe/qui s'appelle Bow Wow Wow/En fait je veux être un lapin/Au moins on rigole plus avec un fusil/Je continue encore et encore/Je suis censée chanter celle qui suit/ "Pop Pop Gun"/ Et les grecs avaient un mot pour ça/Quelque chose du genre : "Chihuahua, Chihuahua" » [4]

[1] Cette référence a un des costumes de scènes de Bowie plutôt qu'à l'artiste lui-même fait immédiatement penser au rôle que ces personnages fictifs tiennent dans le récit d'Olivier Rohe.

[2] Voir également la dédicace dans *Strangulation Blues*, dédicace qui n'est certes pas liée au rock, puisqu'elle renvoie à Bobby Sand, figure de l'indépendantisme irlandais, mais qui à nouveau installe le recueil sur un arrière-plan interprétatif et historique, marqué par le nœud entre poésie et résistance : « A Bobby Sand poète et combattant irlandais, mort dans les geôles anglaises le 5 mai 1981 », (Clara Eliott, *Strangulation Blues, Poèmes post-punk et Leçons d'Exorcisme 1978-1985* (traduit de l'anglais et commenté par Sylvain Courtoux), Romainville, Al Dante, 2010, p. 5.)

[3] Le récit est simplement parsemé de trois épigraphes, dont un est le titre d'une chanson des Pixies, explicitement présenté comme tel : « *Where is my mind ?* The Pixies », (Claro, *Black Box Beatles, op.cit*., p. 3.) Les deux suivantes sont des citations de Baudelaire et Louis Zukofsky.

[4] "I'm 15 and a fool/Can't you see/So don't fall in love with me/I'm a rock'n'roll puppet in a band called Bow Wow Wow/But I want to be a rabbit/At least they had more fun with a gun/ I just go on and on and on/ I'm supposed to sing that one/"Pop Pop gun"/And the Greeks had a word for it, /Went like this: "Chihuahua, Chihuahua", (Dan Graham, *Rock/Music Writings*, New York, Primary Information, 2009, p. 166; *Rock/music Textes*, Paris, Les Presses du réel, 1999, p. 103.)

Cet extrait ouvre le texte intitulé « McLaren's Children »[1]. Partie prenante des analyses de Graham, l'épigraphe glisse des indices sémantiques concernant l'essai qui vient, tout en restant au sein de l'univers interprétatif constitué par sa thématique. Malgré tout, la résonance auditive potentielle favorise une connotation de la lecture au son des chansons initialement citées. À la différence de cet exergue amorçant l'article de Dan Graham, nombre d'épigraphes tirés de chansons préfigurent et configurent la fiction à venir. En effet, non seulement ils sont comme des indices antérieurs à la lecture mais ils invitent à une double relecture potentielle *a posteriori* : une réécoute de la chanson à l'aune de notre lecture du roman, une relecture ou tout du moins une réinterprétation du roman une fois la chanson entendue ou découverte – si elle nous était inconnue. Il est dès lors possible d'élargir les notions de « boucle épigraphique » et « téléologies romanesques »[2] proposées par Emmanuel Bouju en évoquant les résonances textuelles mais également auditives de l'épigraphe. En effet, il est possible d'avoir la chanson *à l'esprit* dès la lecture, d'écouter la chanson avant de lire ou pourquoi pas de retourner à la chanson une fois la lecture achevée.

C'est notamment le cas dans différents récits : *Sandrino et le chant céleste de Robert Plant*[3], *Big Fan*[4], *Brighton Rock(s)*[5], *Frank Zappa/One Size Fits All*, *Jesus' Son*, *Less than Zero*, *American Psycho*, ou encore *The Dwarves of Death*[6] et dans le recueil *Strangulation* Blues – ce dernier se parant en effet d'une triple citation épigraphique. L'épigraphe de *Big Fan* inscrit le récit dans un détachement vis-à-vis des risques du genre de la biographie rock, en induisant l'impossibilité de l'écriture et en laissant apparent le flou de l'auteur de la citation. Ces risques (clichés, passages obligés) seront d'ailleurs soulignés par un processus de relecture montrant des commentaires insérés au sein même du texte.

Pour le texte de Guy Darol, l'exergue indique immédiatement la provenance du titre : « The universe is one size – it fits all. FRANK ZAPPA »[7]. Il annonce par là même le *leitmotiv* du récit : la mise en évidence d'une circularité temporelle[8] dans la pensée de l'artiste qui

---

[1] *Ibid.*, p. 165-189 ; 103-129.

[2] Emmanuel Bouju, "Boucle épigraphique et téléologie romanesque chez Claude Simon, W.G. Sebald et Graham Swift", *Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma*, page consultée le 20/02/2012, URL : http://www.fabula.org/colloques/document722.php

[3] « "The as it was, then again it will be." LED ZEPPELIN, *Ten years gone* »

[4] « Writing about music is like dancing about architecture. ELVIS COSTELLO ? »

[5] « *I'm talkin' about my g-g-g-generation*. The Who
If you've lost your faith in love and music, the end won't be long. The Libertines »

[6] Voir également l'exergue qui ouvre le texte *Fonction Elvis*. Cf. Laure Limongi, *Fonction Elvis, op.cit.*, p. 5. Ce procédé sera développé plus bas. Voir *infra*. « Texte-musique-texte… : le vertige intertextuel ».

[7] Guy Darol, *Frank Zappa/One Size Fits All, Cosmogonie du sofa,* Marseille, Le Mot et le Reste, « Solo », 2008, p. 6.

[8] Cette idée ressurgit étrangement dans un tout autre registre dans *2001* « 7e ciel ou top 50, Orphan ne choisirait pas ; son projet était de sampler l'éternité. », (Yves Adrien, *2001, Une Apocalypse rock*, Paris, Flammarion,

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

irrigue l'album éponyme « OSFA » et par irradiation le texte de Guy Darol. Ce *leitmotiv* d'un temps héraclitéen est d'ailleurs également souligné par l'autre épigraphe du récit directement issu du penseur antique[1].

À l'instar du récit précédent, l'exergue de *Jesus' Son* précise l'origine de son titre, en citant deux vers de la chanson « Heroin » écrite et composée par Lou Reed : « When I'm rushing on my run/And I feel just like Jesus' Son…- LOU REED, "Heroin" » – deux vers dont la lecture littérale doit rapidement être évacuée pour une interprétation dans le contexte de la chanson[2]. Dès lors, elle tend à unifier l'ensemble du recueil autour de ces deux vers. La plupart des onze récits retrace des fragments de vie d'individus, marginaux en errance, en proie à la drogue et à l'alcool, brisés, en bout de course ou tout simplement incompris, dont le parcours est métaphoriquement signifié par l'épigraphe, faisant d'eux les fils de Jésus. Mais c'est encore davantage au narrateur anonyme que la citation inaugurale peut faire écho. Reprenant la première personne de l'épigraphe, il dérive en effet au sein d'univers empreints de déliquescence sociale et affective face auxquels il alterne entre activité et passivité, faisant de ces rencontres un voyage aux teintes hallucinées et christiques. Aussi, à l'aune du redoublement du titre par l'exergue, ces onze nouvelles au style nerveux et dépouillé peuvent être lues comme un roman, en cela que le narrateur évolue sur un chemin de croix où les onze chutes ne le mènent pas au sacrifice mais à la cure de désintoxication. La chanson du Velvet Underground[3] installe donc à la fois une dimension thématique – au sein de laquelle la fiction se déploie – et une dimension programmatique et métaphorique dont le narrateur s'échappe finalement. Les multiples résonances possibles de l'épigraphe se démarquent alors selon le croisement des paramètres suivants : connaissance/méconnaissance de la chanson et commencement/achèvement de la lecture.

Dans les deux romans de Bret Easton Ellis, si les exergues n'explicitent pas *de facto* les titres, ils induisent néanmoins eux aussi la lecture à venir :

> "'This is the game that moves as you play…'
> - X
> 'There's a feeling I get when I look to the West…'
> - Led Zeppelin"
>
> And as things fell apart/Nobody paid much attention TALKING HEADS

2000, p. 51.) Voir aussi la fin de *Human Punk*, (John King, *Human Punk*, London, Vintage, 2001, p. 320-321; *Human Punk* (traduit de l'anglais par Alain Defossé), Paris, Editions de l'Oivier, 2004, p. 447.)

[1] « Le temps est un enfant qui joue aux dés. HERACLITE », (Guy Darol, *Frank Zappa/One Size Fits All, op.cit.*)

[2] « Quand je plonge dans mon trip/Je deviens le fils de Jésus » (Lou Reed, *Paroles de la nuit sauvage* (*Between Thought and Expression*) (traduit de l'anglais (E-U) par Annie Hamel), « Heroin », Paris, 10/18, 1996 [1991], p. 21.)

[3] Septième chanson de leur premier album, *The Velvet Underground and Nico*, 1967.

Dans *Less than Zero*, les mentions de paroles du groupe punk X et de Led Zeppelin invitent le lecteur vers ce sentiment si particulier qui émane du roman : la désinvolture de Clay dans un Los Angeles ennuyeux et prévisible. Dès lors, la boucle épigraphique se referme ici sur cette impression indescriptible d'une Californie dorée mais sans surprise et sur l'antagonisme apparent des deux chansons citées : « The Have-Nots » de X et « Stairway to Heaven » de Led Zeppelin. En effet, dans le roman comme dans les deux morceaux, les questions du consumérisme et de la possession matérielle sont posées, annonçant dans un ultime soubresaut mélancolique la radicalisation d'*American Psycho*.

Ce dernier s'ouvre par un extrait de la chanson « (Nothing but) Flowers »[1] de Talking Heads, qui revêt également une dimension prophétique quant à la dégradation de l'humanité de Patrick Bateman et du système social qui le protège. Elle résonne encore davantage après la lecture du roman, eu égard aux regrets du personnage de la chanson quant aux bienfaits de la technique et de la culture, dans un monde revenu à l'état de Nature. Si l'ironie de la chanson est perceptible, elle est d'autant plus dévastatrice face à la concomitance des obsessions culturelles et des pulsions meurtrières de Patrick Bateman.

Ces résonances épigraphiques atteignent certainement leur paroxysme au sein du recueil *Strangulation Blues* de Clara Eliott. Exergues de l'ensemble du recueil ou épigraphes propres à un seul poème, elles parsèment le recueil qui s'ouvre sur un triple groupe épigraphique au sein duquel se croisent les noms de Throbbing Gristle, Maurice Regnault, Alain Jouffroy, Bardo Thödol ou Yoko Ono. Aussi, les poèmes de Clara Eliott proposent dès le paratexte initial un jeu de collusion entre groupes rock, poètes contemporains et artiste expérimentale. Ce jeu se poursuit au sein du recueil qui mêle différents groupes de rock (Beatles, Stones, Doors, Neil Young, Iggy Pop, Bowie, Roxy Music, Gang of Four, The Pop Group), des philosophes (Nietzsche, Bataille), des écrivains reconnus ou anonymes, contemporains (Pynchon, Auster) ou disparus (Beckett), et autres figures historiques (Louise Michel) artistes, penseurs et auteurs du manifeste électrique (*Manifeste électrique aux paupières de jupe*)[2].

Enfin, dans *The Dwarves of Death*, Jonathan Coe façonne une véritable poétique épigraphique en ce sens qu'il a recours aux paroles des chansons comme exergue de chaque

[1] Cinquième chanson de leur dernier album *Naked* (1988).
[2] Ce point sera développé par la suite. Voir *infra*, « Texte-musique-texte : le vertige intertextuel ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

chapitre[1]. L'ouverture du roman de *The Dwarves of Death* est à cet égard manifeste de cette volonté de l'auteur d'installer les chansons de Morrissey au cœur de son intrigue :

> INTRO
> This night has opened my eyes and I will never sleep again,
> MORRISSEY, *This Night Has Opened My Eyes* [2]

Chaque chapitre du roman est donc amorcé par les paroles des Smiths qui structurent le récit dans son intégralité, formant comme un prélude à chaque chapitre et comme un fil conducteur de l'intrigue. En effet, la première épigraphe figure l'exposition de la situation initiale et l'inquiétude née avec l'incident dans la maison abandonnée de North Islington. Dans le même temps, l'univers mélancolique des Smiths envahit le roman et se propose comme un hypotexte préalable que la narration investit, complète et recompose.

Des marqueurs exogènes : les notes de bas de pages

Dernier élément du paratexte, analysé selon un potentiel ordre vertical (titre, dédicace, épigraphe), les notes de pages prennent une place importante dans ces jeux de citations intertextuels. Omniprésentes dans les essais (*The Aesthetics of Rock*, *Rock/Music Writings*, *Lipstick Traces* et les textes de Greil Marcus en règle générale) mais de manière plus inattendue dans certaines fictions (*Rose Poussière, Black Box Beatles, Frank Zappa*[3]), elles témoignent de la volonté de situer précisément la citation, de la recontextualiser en l'associant à une date, à un album ou à un artiste. Aussi, ce procédé engendre deux conséquences. D'une part, il insiste sur la dimension extérieure aux textes des mots employés en affichant leur origine musicale et en les désolidarisant du corps du texte. D'autre part, ces renvois en notes de bas de pages ne rompent pas la linéarité syntaxique et s'inscrivent donc dans une ambivalence vis-à-vis de la greffe de ces fragments textuels, à la fois parties prenantes du texte et segments dont l'extériorité est soulignée.

---

[1] Il reprend également la structure d'une composition technique de morceau rock pour donner un titre à l'ensemble de ces chapitres : « Intro, premier et deuxième thème, pont, interlude, solo, reprise, changement de ton, coda et fondu ». On reviendra sur cette composition romanesque plus bas. Voir *infra*, « Constructions romanesques musicalisées : vers une inclination méloforme ? ».

[2] Jonathan Coe, *The Dwarves of Death*, London, Penguin Books, 2001 ; *Les Nains de la mort* (traduit de l'anglais par Jean-François Ménard), Paris, Gallimard, 2001), p. 13 ; 1.

[3] Voir le premier renvoi en notes du texte qui précise la provenance de paroles de chansons inscrites dans la narration : « 1. Frank Zappa, « Oh No », *Weasels Ripped My Flesh*, 1969. », (Guy Darol, *Frank Zappa/One Size Fits All, op.cit.*, p. 8.).

Mais cette ambivalence vaut uniquement pour les indications faisant référence au réel. En effet, certaines notes ne quittent pas le cadre de la fiction et construisent au contraire un système narratif propre à celle-ci, à l'instar de ces deux notes tirées de *Black Box Beatles* :

> 1. Un epstein équivaut à 121,666 « days » dans le système solaire où officiaient les Beatles. Epstein serait, selon toute apparence, le nom de code du soleil autour duquel ils évoluaient. Un year contenait trois cycles epstein, soit 45,62 « wiks », un « wik » étant composé de huit days. (*N.d. KC^{ab}-T/E$_g$)*

> 1. Saint Martin, patron des Beatles, sanctifié en l'year 0 de l'ère Beatles par le pape Parlophone Ier. D'après certains documents, Saint Martin officiait dans une abbaye, et c'est depuis le toit de la dite abbaye que les Beatles haranguèrent pour la dernière fois les foules maudites, en l'year 8. (*N.d. KC^{ab}-T/E$_g$*) [1]

Au cœur de la fictionnalisation des références aux Beatles, ce procédé transforme le manager Brian Epstein en une unité temporelle, canonise George Martin, fait du label des Beatles un pape ou joue des consonances et de la synonymie entre le studio Abbey Road et une abbaye. En outre, ce jeu interne à la narration parodie les codes des essais critiques, en faisant d'une apparente précision définitionnelle un nouveau segment de la vie imaginaire de la boîte noire « Beatles » – jeu d'autant plus efficace que la note est attribuée à KC, intelligence artificielle et voix narrative du récit. Dès lors, le mécanisme d'éclaircissement du texte par le paratexte est ici tiré vers une érudition ludique dont le niveau référentiel reste entremêlé au récit, à la différence des notes qui s'extraient de l'énonciation textuelle pour proposer un commentaire, une analyse ou une anecdote supplétive.

À la marge de ces emplois paratextuels se trouve l'emploi récurrent des notes de bas de pages par Sylvain Courtoux dans son adaptation des poèmes de Clara Eliott dans *Strangulation Blues*. En effet, profitant de la multiplicité des références paratextuelles (et notamment épigraphiques) ou intertextuelles, il façonne un véritable texte second qui entoure la production poétique et prend parfois les allures d'un véritable essai parcourant les méandres de la contre-culture littéraire, poétique et musicale. La dernière note du recueil invite une dernière fois à réfléchir sur ce rapport ambigu du texte et du paratexte : « 224 – Ainsi se terminent ce poème, ces annexes, ce livre. »[2]. Précédé par les termes « poème » et « annexe », le livre se constitue manifestement à partir de ces deux éléments. Et, devant l'importance prise par les notes de bas de pages, on en vient à se demander si l'œuvre ne tient pas autant de l'auteure que de son traducteur, d'autant plus qu'il s'agit de la première

[1] Claro, *Black Box Beatles, op.cit.*, p. 23; 25. L'auteur emploie ce procédé à deux autres moments du récit. Voir *ibid.*, p. 19 ; 26.
[2] *Ibid.*, p. 255.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

publication de ce recueil, qu'il n'est pas publié dans sa langue originale et que le texte n'est pas simplement traduit mais également adapté par Sylvain Courtoux.

Aussi, les notes de bas de pages tiennent parfois leur fonction classique de précision du texte (manifestant une citation allusive[1] ou explicitant une référence[2]), mais à d'autres moments elles tendent également à se propager pour devenir des mises aux points critiques parfois très détaillées[3]. La huitième note du recueil revient d'ailleurs sur la question des sources dans la pratique même d'écriture de l'auteure :

> En général (mais ce n'est pas toujours le cas comme on le voit ici) Clara note l'origine des citations (auteur, titre du livre ou de la revue, édition, année de publication) seulement lorsqu'elles sont empruntées à des œuvres littéraires, poétiques, philosophiques, ou encore à des entretiens ; mais presque jamais lorsqu'elles proviennent de chansons. [4]

Cette différence de traitement de la citation tient donc à une séparation nette entre les mots issus de la musique et ceux provenant d'un texte édité et publié. Elle interroge donc quant à la différence de statut des différentes citations. Ainsi, non seulement elle induit pour ce recueil une plus grande autorité des œuvres littéraires par rapport aux *lyrics* mais elle peut également indiquer le caractère plus mobile et plus ludique des mots issus de la musique. Même si cette question peut sembler tenir de l'anecdote et du contexte de cette œuvre, elle dit quelque chose de la volatilité des textes du rock, dont la citation et la reprise[5] sont des procédés essentiels. D'ailleurs, Sylvain Courtoux s'interroge dans la même note sur la cause de cette collection de références :

> (l)e fait qu'elle ait référencé en grande partie ses citations (pas toutes, elle aimait bien perdre ses lecteurs dans un filet de références plus ou moins cachées) nous invite à nous poser la question du pourquoi : le fait-elle dans l'idée que, dans l'éventualité d'une publication future, elle donnerait ses sources ? Ou est-ce

[1] Par exemple : « *Confortably Numb* /Titre d'une chanson ambient-rock de Pink Floyd, extraite de The Wall (1979). », (Sylvain Courtoux *in* Clara Eliott, *Strangulation Blues, op.cit.*, p. 14.) [La note débute après le signe /]

[2] Par exemple : « Raincoats/Groupe post-punk expérimental féminin anglais, auteur de deux albums studios indispensables de bordélisme noise et de punk dansant (*The Raincoats*, 1980 et surtout *Odyshape*, de 1981 auquel participe Robert Wyatt), *Lola* étant la reprise du classique rock des Kinks, trouvable sur le premier album des Raincoats. » (*Ibid*, p. 15.) [La note débute après le signe /]

[3] Par exemple : « Le « Cyber-punk » est un peu à la SF ce qu'est le roman noir à l'univers du policier. Il peut se définir en trois points : 1. être au plus près d'un réalisme du quotidien (mais tendance post-apocalyptique) ; 2. raconter et anticiper l'avènement de la révolution industrielle, des ordinateurs domestiques et de tout ce qui peut en découler […] 3. revendiquer une réelle proximité avec la « new-wave anglaise » de la SF (Ballard, Spinrad, Disch, etc. ainsi que le Français Maurice Dantec, également musicien post-punk dans Artefact) que ce soit dans l'expérimentation littéraire, que dans son univers hyper sombre et nihiliste (et ce pessimisme n'est pas à certains égards, sans lien avec la contre-culture du rock punk ou post-punk – comme on peut le voir avec les poèmes de Clara. », (*Ibid.*, p. 19-20.) La note se poursuit encore sur une page qui lui est réservée en déployant les ramifications de la littérature « Cyber-punk » au travers du « Steampunk », « Postcyber-punk » ou « Biopunk ».

[4] *Ibid*., p. 10-11.

[5] Voir par exemple Emmanuel Chirache, *Covers, Une histoire de la reprise dans le rock*, Marseille, Editions Le Mot et le Reste, collection « Formes », 2008.

> simplement comme aide mémoire, au cas où il faudrait faire une correction, changer quelque chose, recopier ailleurs la citation, etc. ? [1]

On pourrait aller plus loin en observant dans cette pratique citationnelle une manière de signifier un double héritage littéraire et musical, dont le premier versant est visible et manifeste mais dont le second est parfois plus allusif mais tout aussi prégnant. Ce double héritage musico-littéraire est également bien manifeste dans l'important appareil paratextuel qui ouvre et conclut *Lost Album*. En effet, alors que la narration se compose comme un album, autour de différentes pistes musicales, les crédits affichés pour chaque piste à la toute fin du récit renvoient à différents auteurs[2], témoignant de l'hybridation profonde de cet album littérarisé, affichant sa double affinité pour les lettres et la musique populaire.

Le paratexte est donc un espace de jeu très fécond pour la profusion onomastique et référentielle des mots du rock, qui trouve en lui un lieu d'accueil en vue de visées diverses : précision ou commentaire du texte, jeu d'annonces et d'échos, enrichissement de la fiction et résonances auditives et intertextuelles ou encore écriture d'un texte second.

Dans les essais, il participe en effet de la construction d'un horizon d'attente et d'un univers interprétatif propre au rock. Dans la fiction, il prend part à la fabrique de la narration, en ouvrant le récit, amorçant une interprétation ou métaphorisant un élément romanesque. Aussi, avec ces jeux récurrents de références paratextuelles, l'omniprésence de la citation dans le monde du rock trouve dans la fiction romanesque un espace propice à sa transcription. Le paratexte fictionnel – à l'instar du paratexte d'un album – est donc envahi par la référence qui est bien souvent renégociée, réinventée et actualisée par le récit. Cette prédilection pour la référence au rock témoigne donc à la fois de la volatilité des mots du rock et de leur emploi narratif. La fictionnalisation du référent devient alors le moyen pour le roman de montrer sa connaissance du rock mais surtout de faire résonner la référence au sein d'un récit autre, façonnant le paratexte comme le lieu double d'exposition de la référence au rock et de sa soumission à la fiction. Les résonances paratextuelles sont alors comme les marques de la saturation référentielle du rock et de sa discussion par le déploiement du récit.

[1] Sylvain Courtoux *in* Clara Eliott, *Strangulation Blues*, *op.cit.*, p. 11.
[2] Leonard Cohen, Dashiell Hammett, Chamfort, Oscar Wilde, William Shakeaspeare, John Kennedy Toole, Blaise Cendrars, Lenny Bruce, Manuel Vázquez Montalbán, Langston Hughes.

/		Résonances paratextuelles	
Eléments du paratexte	Genre du texte	Fiction	Essai
Titre(s)		Ouverture du récit Métaphore de la fiction	Construction d'un horizon d'attente
Dédicace		Annonce et boucle dédicatoire	/
Epigraphe		Construction d'un horizon d'attente Métaphore de la fiction Résonances auditives	Construction d'un horizon d'attente Résonances auditives internes à l'univers interprétatif
Notes		Commentaire du texte Enrichissement de la fiction	Commentaire du texte (recueil de poème : écriture d'un texte second)[1]

Tableau 5- typologie des résonances paratextuelles

2. Citations intertextuelles

Si le paratexte est fortement soumis à l'intervention massive des mots du rock, c'est assurément dans le corps du texte que celle-ci est la plus importante. En effet, sous la forme de citation d'un nom réel ou fictif, d'allusion plus voilée ou de paroles de chansons[2], les citations du rock se répliquent de façon innombrable. Au travers des mentions de titres d'albums ou de chansons, de paroles de chansons ou des noms des artistes, se fait jour la double modalité de fictionnalisation du référent et de création fictionnelle[3]. Moins présente dans le paratexte plus directement tourné vers un référent extérieur, cette double modalité joue pleinement au sein du texte dans la construction des fictions.

[1] Le phénomène des notes dans *Strangulation Blues* aurait à lui seul nécessité une autre colonne, témoignant de l'écriture d'un texte second à la fois très distinct formellement et très proche analytiquement du texte poétique.
[2] Voir les analyses de Vuong, sur les degrés de référentialité dans le roman, où il met en évidence cinq degrés de référentialité. Cf. Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*, *op.cit.*, p. 52-53.
[3] Voir *supra*, « Première partie : 5. Dispositifs de représentations du rock ».

Les titres d'album ou de chanson

La première marque de cette apparition de titres d'albums ou de chansons dans le texte littéraire est la modification de typographie engendrée par ces jeux citationnels. La citation, par convention se démarque du texte par la présence de l'italique, des guillemets voire des notes de bas de pages dont le corpus offre de multiples exemples[1] à l'instar de ces extraits d'*Héroes* et de *The Dwarves of Death* :

> Vous pensez tous bien me connaître, vous vous croyez tous différents, mais à la fin vous voulez tous que je chante *Walk on the wild side* la bouche pleine de spaghettis. [2]

> - Les Dwarves of Death, les Nains de la mort-ils ont fait ce single, comment ça s'appelait déjà… *Black and Blue*.
> - Celui-là tu l'as inventé. »[3]

La citation de ces deux chansons, l'une réelle (de Lou Reed) et l'autre fictionnelle, se fait ainsi de la même manière comme si le degré de vérité n'était pas à prendre en compte dans l'insertion de ces morceaux dans le texte romanesque. Avec l'italique, ils prennent part à la fiction dans un réemploi de références existantes, détournées ou inventés. Ce mécanisme, déjà à l'œuvre dans le titre du roman d'Enrico Brizzi (transformant légèrement le nom d'un musicien) est de nouveau perceptible ici dans le roman de Coe qui attribue le single « Black and Blue » (titre d'un album des Stones) à un groupe fictif The Dwarves of Death, (dont le nom pourrait provenir du groupe punk américain The Dwarves). Le récit absorbe donc aussi bien références fictives et réelles. Cependant, cette divergence est actualisée par la réception du lecteur qui, lui, observe ce jeu de détachement et de recomposition entre objet réel et objet fictif. Le principe de la référence prend donc tout un double sens à travers les connotations préexistantes de l'objet réel et les caractérisations naissantes dans le texte de l'objet créé (ou renaissantes pour l'objet recomposé).

---

[1] Ce procédé de citation est présent dans quasiment tous les textes du corpus, dont ici un exemple déjà cité tiré de *Dorian* : "The Jaguar coasted to a halt at some traffic lights. The stereo was cranked right up and belting out "Too Drunk to Fuck" by the Dead Kennedys.", « La Jaguar freina devant un feu rouge. La radio, réglée à plein volume, beuglait « Too Drunk to Fuck » des Dead Kennedys », (Will Self, *Dorian Gray*, *op.cit.*, p. 28 ; 33.)

[2] "Todos créeis conocerme bien, todos pensáis que sois especiales, pero al final todos queréis que cante *Walk on the Wild Side* con la boca llena de espaguetis.", (Ray Loriga, *Héroes*, Barcelona, Debolsillo, 2003 (1993), (*Héros* (traduit de l'espagnol par Thierry Defize et Florence Nys), Paris, Pauvert, 2000), p. 87 ; 110.)

[3] "The Dwarves of Death – they did that single, what is called… "Black and Blue".''You're making this up'.", (Jonathan Coe, *The Dwarves of Death*, *op.cit.*, p. 116; 134.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Mais cette mention d'une chanson ou d'un album se pare bien souvent d'une dimension allusive, moins perceptible pour le lecteur. L'exemple suivant ne se propose pas immédiatement dans le texte comme citation d'une chanson. En effet, malgré les majuscules et la littéralité de l'expression, l'absence de marques typographiques, la thématique de la phrase à laquelle il appartient et la traduction du titre original font de ce « Mystérieux Train » une citation à peine masquée mais néanmoins voilée du *Mystery Train* d'Elvis Presley :

> Il sait que ce sera la fureur, puis l'accalmie. Il sait que la catastrophe est imminente, qu'elle fera des morts, des blessés, des disparus, car on ne perçoit aucun bruit, même pas les cris des bateliers, même pas les chocs du Mystérieux Train qui glisse derrière les arbres, sans poussière, sans heurts, encore moins les sons aigus des manivelles qu'on tourne pour soulever les charges, pour broyer ou décortiquer les grains. [1]

A ce titre, le système sémantique de cet extrait intègre parfaitement cet élément, les représentations sensorielles l'écartent du champ de l'audition. Seulement, cette allusion prend tout son sens si l'on observe comment dans ce tournoiement de l'écriture, les bribes de la vie d'Elvis Presley sont toutes signifiées symboliquement avec ici le calme avant la glorieuse violence du succès. Cet extrait de la première page du roman illustre parfaitement cette faculté allusive de caractériser une époque, d'annoncer des tournants tout en lissant le texte dans une impression de permanence symbolique du temps.

Au demeurant, si les citations directes ou allusives de titres et d'albums réels sont légion dans le corpus de textes – fictions et essais confondus – une partie des fictions préfèrent inventer ses propres références plutôt que d'investir les titres existants, à l'instar de *The Dwarves of Death* ; mais aussi de *Great Jones Street*, *Little Heroes*, *The Ground Beneath Her Feet* ou encore de *Juliet, Naked*[2], en associant la production musicale – bien souvent très fortement inspirée du réel – d'artistes fictionnels à d'autres références. Citons par exemple le *Black and Blue* de The Dwarves of Death et non des Rolling Stones ou encore les enregistrements *The Mountain Tapes* de Bucky Wunderlick très proches des *Basement Tapes* dylaniens. Moins directement affiliés à un référent extérieur, l'album *Juliet, Naked* de Tucker Crowe, les créations de PA (Cyborg Sally ou Red Jack) dans *Little Heroes* ou les différents albums d'Ormus Cama participent également de cette recréation fictionnelle, où ces romans proposent un référent musical qui leur est propre, sans pour autant évacuer radicalement l'histoire du rock. Ce jeu tient peut-être de la proximité générique et thématique de ces différents romans, qui mettent tous en scène des figures du musicien (musicien sans succès avec William, rocks stars avec Bucky Wunderlick et Ormus Cama, producteur de musiques

[1] Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros*, *op.cit*., p. 9.
[2] Voir *supra*, « Première partie : Tableau 5. Dispositifs de représentations du rock ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

électroniques dans *Little Heroes* ou encore *songwriter* sur le déclin avec Tucker Crowe). Ces romans du musicien se dotent ainsi d'un nouveau personnage que la fiction peut complètement investir sans se voir sans cesse rattrapée par l'omniprésente histoire des figures du rock.

Les paroles de chansons

Cas exemplaire de co-présence d'un texte dans un autre, les paroles de chansons se manifestent non seulement par bribes plus ou moins prolongées mais sont également parfois citées de manière intégrale. Fragments de paroles de chansons fictives[1] mais aussi réelles[2], certains romans font un usage particulier de ces paroles jusqu'à les confondre parfois avec leurs propres textes. Elles se propagent comme des éléments de sens participant de la narration ou comme des airs envahissant l'esprit du narrateur simplement donnés comme tels :

> Une petite musique m'accompagne, lueur inextinguible, flamme accrochée à la lanterne du souvenir. C'est un air qui chante en moi lorsqu'un bonheur est proche :
> *Oh no I don't believe it/You say that you think you know the meaning of love/You say love is all we need/You say with your love you can change/All of the fools, off of the hate/I think you're probably out to lunch*
> La sérénade me fait tourner les jambes comme un rouleau de piano mécanique. Les mots sont des notes légères, des papillons de compagnie. J'ignore leur charge fulminatoire, l'estocade pointée vers le *power of love* et le monde des fleurs. [3]

Dans cet extrait, la chanson nous parvient en tant que telle, au sens où elle est livrée au lecteur avec son statut de chanson préalablement présentée par différentes expressions (« une petite musique », « lueur inextinguible, flamme accrochée à la lanterne du souvenir » ou encore « un air qui chante en moi »). Cette apparition de paroles d'airs bien connus du narrateur est un motif récurrent dans les romans qui mettent en scène des moments d'écoute privilégiée. Outre le texte de Guy Darol, *Les déclassés*, *The Dwarves of Death*, *High Fidelity*, *Héroïnes*[4] ou *Dans les rapides* multiplient ces écoutes de disques, alors que dans *Little*

[1] "Boot me up and boogie/Sez this ghost in your machine…", « Démarre-moi au boogie/Et v'là l'esprit de la machine… », (Norman Spinrad, *Little Heroes, op.cit.*, p. 183 ; 222.)
[2] "There were times when I could have murdered her/But I would hate anything to happen to her… I know, I know, it's serious" (« Parfois, j'avais envie de la tuer. Mais je ne voulais surtout pas qu'il lui arrive quelque chose… Je sais, je sais, c'est grave. »), (Jonathan Coe, *The Dwarves of Death*, *op.cit.*, p. 37 ; 51.) [Paroles tirées de la chanson des Smiths « Girlfriend In A Coma », *Strangeways, Here We Come*, 1987]
[3] Guy Darol, *Frank Zappa/One size fits all*, *op.cit.*, p. 8.
[4] « Courtney écoute toujours du punk mais aussi du gothique et des musiques anglaises du moment mais elle écoute maintenant des *songwriters* américains comme Tom Waits et Bob Dylan et Lou Reed et Patti Smith et Leonard Cohen qui n'est pas Américain mais Canadien. » ou encore « Après les cours Kat écoute Billie Holiday

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Heroes, *Le corps plein d'un rêve* ou *Hymne*, les extraits de chansons proviennent d'une expérience de concert. Ce procédé atteint d'ailleurs peut-être son paroxysme dans un essai comme *31 Songs* de Nick Hornby, récit des écoutes personnelles de ces chansons.

Ne provenant pas nécessairement de la conscience du narrateur, ces bribes lyriques installent donc des moments d'écoute, mais sans nécessairement tisser des liens textuels prononcés entre récit et paroles, entre fragments externes et propos du narrateur. D'autres textes investissent au contraire ce jeu de tissage du lyrique et du littéraire. Aussi, dans *Dorian*, *Black Box Beatles* ou *Le corps plein d'un rêve*[1], les paroles se cachent et s'immiscent au sein même de la voix narrative, constituant parfois le discours d'un personnage[2]. *Le corps plein d'un rêve* multiplie les insertions des *lyrics* de Patti Smith qui parsèment la conversation secrète au sein de différents dispositifs d'écoute. La description d'un concert de Patti Smith constitue d'ailleurs le seul chapitre du récit qui ne se compte pas en termes d'années comme si celui-ci se paraît d'une signification aussi grande que les longues périodes qui l'entourent[3]. Radiophonique[4] ou *live*, individuelle ou collective, ces différents temps d'écoute voient la narratrice céder la place à l'auditrice qui se remémore des fragments textuels tirés des chansons de l'artiste. Aussi, « Gloria » et « Land » rythment le récit de façon récurrente quand « Break It Up », « Work Song », « Dancing Barefoot » ou « Because the Night » n'apparaîtront qu'à une seule reprise[5]. Mais chacune d'entre elles emporte l'écriture, comme la toute fin de cette « conversation secrète » semble le signifier, finissant par mêler la voix de l'artiste et de la narratrice :

> […] nous ne faisons plus qu'une maintenant oui, nos voix se sont confondues, *horses horses horses horses*, le vent s'est levé et il s'est mis à pleuvoir, l'écume des vagues remontait sur la terrasse, de grands navires sont apparus sur la Seine, j'ai encore accéléré le pas, les chevaux de cette fille me poussaient dans le sens du courant, maintenant, j'ai pensé, j'ai le corps plein d'un rêve, write it. [6]

[…] Elles prennent du valium. Elles boivent du vin. Elles écoutent Leonard Cohen. » (Christophe Fiat, *Héroïnes*, « Les cinq strip-teases de Courtney Love », Romainville, Al Dante, 2008, p. 28 ; 37.)

[1] Claudine Galéa facilite ici quelque peu notre étude en proposant un index des citations visibles ou cachées à la fin de son récit. Il est notable qu'elle y associe les références aux écrits littéraires et lyriques de Patti Smith. Voir Claudine Galéa, *Le corps plein d'un rêve*, Paris, Rouergue, « La Brune », 2011, p. 130.

[2] Voir par exemple cette phrase d'Henry Wotton citant directement « I want to break free » de Queen : « De l'air ! Je veux sortir », (Will Self, *Dorian*, *op.cit.*, p. 45 ; 52.)

[3] Voir « le 26 mars 1983 », (Claudine Galéa, *Le corps plein d'un rêve, op.cit.*, p. 81-92.)

[4] Voir *ibid.*, p. 61.

[5] Voir à nouveau l'index proposé par Claudine Galéa, *ibid.*, p. 130.

[6] *Ibid.*, p. 127.

Dans *Black Box Beatles*, ces citations s'immiscent dans le texte en étant tantôt visibles[1], tantôt allusives[2]. Et surtout, les personnages des chansons deviennent de véritables personnages du récit, qui se perd dans sa réécriture cryptée de l'histoire des Beatles et dans sa réception distanciée par un narrateur du futur peu à peu conquis. Ainsi, dans un tourbillon narratif, les mentions des quatre Beatles et des personnages de leur chanson interviennent sur un même plan énonciatif, qui ne distingue pas les créatures de leurs créateurs :

> J'aurais besoin, plus que jamais, de la main exsangue et desséchée d'Eleanor, veuve Rigby, pour me guider sur cette éminence. Il me faudrait la rigueur de Rocky Racoon et l'aplomb de Lady Madonna pour escalader sa pente. Le fusil de Bungalow Bill et la contredanse de la belle Rita. Et tout l'orchestre du Sergeant Pepper.

Et un peu plus loin :

> Sexy Sadie semblait occuper une place prépondérante dans la hiérarchie des disciples women, car « elle brisait les règles et mettait tout à plat », cherchant « à exciter tout le monde ». Son sourire seul éclairait tout, est-il précisé. En cela, elle est donc à rapprocher de la Dynastie des Sun à laquelle les Beatles firent souvent allusion dans leurs deux cents manifesti. [3]

Les Beatles deviennent comme les quatre évangiles exposant les mythes, légendes et histoires de cette civilisation disparue. Et dans cette réécriture délirante d'une cosmogonie selon les Beatles, outre l'hommage aux Fab Four, c'est un regard décalé d'archiviste culturel du contemporain[4] qui est permis par cette intertextualité lyrique entre la chanson et le récit.

Si ce tissage avec la fiction n'est évidemment pas pertinent au sein des essais mélomanes, l'emploi des paroles de chansons n'y revêt pourtant pas un simple intérêt argumentatif. En effet, dans *The Aesthetics of Rock* ou *Rock/Music Writings*, ce procédé tient lieu d'une véritable recherche stylistique qui ménage une place aux fragments de chansons à la fois en tant qu'objet et vecteur de l'écriture. Aussi, dans *Rock/Music Writings* ou *Lipstick Traces*, la présence des paroles est telle que ces fragments deviennent peu à peu partie prenante de la narration. Ils ne sont pas simplement commentés par le récit de l'essayiste mais appartiennent à ce récit qui leur délègue sans cesse la parole.

Quant aux citations intégrales, leur présence tient peu ou prou à leur appartenance générique. Parmi les essais, *Like A Rolling Stone* cite de façon intégrale la chanson afin de

[1] "Hum. *No, you can't do that.* Quoi? *Because I told you before, you can't do that*." (Claro, *Black Box Beatles, op.cit.*, p. 49.)
[2] « Seul sur ma colline » ou encore « De retour d'URSS je n'ai de cesse que je ne leur emboîte le pas », (*Ibid.*, p. 69; 72.)
[3] *Ibid.*, p. 63-64.
[4] « Rappel : il n'est pas de mon ressort de sonder les entrailles farceuses de mythes ni d'éplucher l'oignon du verre coloré. Je suis là pour décrypter, trier, archiver, non pour interpréter et divaguer. », (*Ibid.*, p. 24.)

restituer le texte de « l'objet d'étude », avant de l'étudier sous toutes ces formes extratextuelles : enregistrement, jaquette, concert, voix de l'interprète, jeu des musiciens, impact social. Et sans atteindre la puissance des échos fictionnels, cette présence exhaustive de la chanson ouvre un espace immense, que le texte de l'essayiste va parcourir sans parvenir à épuiser les sens de la chanson et le souffle de son propre texte.

Dans le versant romanesque, les textes fictionnels des morceaux de Bucky Wunderlick s'invitent par deux fois dans la narration de *Great Jones Street*. En effet, avec les deux dossiers de presse « Le parfait petit kit média de contraction mentale/Pour grands commerçants/ « L'histoire de Bucky Wunderlick »[1] et « Les enregistrements de la montagne »[2] apparaissent successivement les paroles de « *VC Sweetheart* », « *Nothing Turns* », « *Cold War Lover* », « *Protestant Work Ethic Blues* », « *Diamond Stylus* » et « *Pee-pee-maw-maw* »[3] au sein du premier dossier, et les chansons 15 à 20 de « The Mountain Tapes »[4]. S'insérant dès lors entre les chapitres du récit[5], ils constituent une pause à l'instar des chroniques d'*American Psycho*[6], à ces deux différences près qu'il s'agit ici de dossiers créés de toute pièce et que la tension narrative est moins forte que dans le roman de Bret Easton Ellis. Malgré tout, ces ruptures de la narration donnent du corps à la fiction en apportant la preuve en acte de la production artistique de Bucky Wunderlick. Et, la présence tangible d'extraits transcrivant « The Mountain Tapes » finit par convaincre le lecteur de la véritable existence de ces enregistrements disparus.

Enfin, Norman Spinrad fait intervenir dans *Little Heroes* lors des moments de transe individuelle ou collective, les refrains des tubes électroniques[7] qui deviennent de véritables *leitmotive* narratifs. A l'aune de ces deux ultimes exemples, il apparaît que les textes de chansons inventées par les romanciers ne peuvent être employés de façon allusive. Dès lors, à rebours des jeux observés dans *Le corps plein d'un rêve* ou *Black Box Beatles*, ces textes se démarquent soit lors de moments d'écoutes (*Little Heroes*, *The Dwarves of Death*), soit en s'exposant pour eux-mêmes hors de la narration (*Great Jones Street*).

[1] Don DeLillo, *Great Jones Street*, London, Picador, 1973, p. 95-120 ; *Great Jones Street* (traduit de l'anglais (E-U) par Marianne Véron), Arles, Actes Sud, 2011, p. 109-133.
[2] *Ibid.*, p. 201-207 ; 221-225.
[3] *Ibid.*, p. 97 ; 100 ; 107 ; 110 ; 111; 118 et 113 ; 116 ; 122 ; 124 ; 125 ; 132.
[4] *Ibid.*, p. 201-207 ; 221-225.
[5] Entre le chapitre 11 et 12 pour « The Buck Wunderlick Story », « L'histoire de Bucky Wunderlick » et entre le chapitre 20 et 21 pour « The Mountain Tapes ».
[6] Voir *infra*, « Les noms d'artistes et de groupes »
[7] Voir par exemple Norman Spinrad, *Little Heroes, op.cit.*, p. 181-185 ; 220-224.

Les noms d'artistes et de groupes

> Comme vous le voyez, j'ai repris mon vrai nom. Les Sex Pistols ont duré si peu de temps que Johnny Rotten devait mourir avec eux.
>
> Michele Mari, *Pink Floyd en rouge*

Parmi les pseudonymes les plus célèbres de l'histoire du rock, Johnny Rotten apparaît au cœur de *Rosso Floyd* en manifestant la symbolique forte inhérente aux noms d'artistes (réels ou pseudonymiques) ou de groupes. Son personnage poursuit d'ailleurs :

> De 1975 à 1979, voilà combien de temps nous avons duré, c'est-à-dire de *Wish You were Here* à *The Wall*… Je ne cite pas ces titres au hasard, puisque ces années-là les Pink Floyd étaient notre obsession… Quelqu'un, ici, a déjà rappelé mon célèbre tee-shirt, il me semble… J'en avais fait préparer trois séries, *I hate Pink Floyd* avec un cochon, *I hate Who* avec une guitare en morceaux, et *I hate Led Zeppelin* avec un dirigeable, mais à la fin je portais toujours celui avec le cochon…
> Nous aussi, de toute manière, nous avons eu notre cher mort, si l'on joue à qui l'a eu le plus jeune c'est nous qui gagnons, il nous a quittés à vingt et un ans… John Simon Ritchie, il s'appelait, même si le monde l'a connu comme Sid Vicious… Tout le monde connaît l'histoire de ce nom, j'avais un hamster qui s'appelait Sid et qui un jour mordit un doigt de Sid jusqu'au sang, Sid commença à sautiller de douleur en hurlant que ce foutu hamster était vraiment *vicious* : ainsi, depuis ce jour-là nous l'avons appelé de cette façon…
> Ce qu'en revanche personne ne sait, c'est la raison pour laquelle cette petite bête s'appelait Sid. Il s'appelait Sid en hommage à Barrett, le seul des Pink Floyd qui me plaisait.
> Syd Barrett est mort, Sid Vicious est mort, Johnny Rotten est mort, son hamster est mort, les Sex Pistols sont morts. Seuls les Pink Floyd sont vivants. Et un malchanceux nommé John Lydon qui vit de souvenirs peu nombreux et amers. [1]

Dans ce dernier paragraphe, la collusion de pseudonymes (renvoyant à des individus morts ou vivants), des noms de groupes et d'une véritable identité (John Lydon) témoigne des jeux d'emprunts onomastiques dans l'histoire du rock, faisant de Sid Vicious un héritage de Syd Barrett par la médiation du hamster de Johnny Rotten lui-même redevenu John Lydon. Et dans le récit de Michele Mari, la multiplicité des narrateurs engendre un fourmillement qui rend grâce de la même façon à des noms oubliés, des grands noms ou des pseudonymes. Et chacun d'entre eux possède le même statut narratif, celui d'un faux témoin auquel la parole est laissée de son vivant ou depuis sa tombe. Aussi, ces noms deviennent de véritables entités narratives dont la psychologie et le comportement échappent à leur histoire et résonnent avec elle.

Dans la même perspective, ces noms – parfois bien connus et dotés d'un fort degré de référentialité – interviennent comme de véritables personnages non seulement dans les

[1] Michele Mari, *Pink Floyd en rouge : Roman en 30 confessions, 53 témoignages, 27 lamentations dont 11 outre-mondaies, 6 interrogations, 3 exhortations, 15 rapports, une révélation et une contemplation (Rosso Floyd)* (traduit de l'italien par Jean-Paul Mangarano), Paris, Seuil, « Cadre Vert », 2011 [2010], p. 270-271.

« vies imaginaires » mais également dans les romans (notamment dans *Héroes* où David Bowie et Lou Reed s'immiscent dans les rêves du narrateur). En outre, les biographies fictives n'investissent pas uniquement l'artiste auquel elles sont consacrées et c'est ainsi qu'on trouve par exemple dans *Black Box Beatles*, des mentions de ces noms devenus personnages :

> Donovan vient de trébucher, là, au pied de la colline, il se relèvera, il continuera de monter. D'autres le suivent, qui clashent et smashent, surfent et poguent. Robert Smith essaie de me crucifier de son regard gothique, ça ne marche pas, Bob, tes remèdes de bonne femme, retourne faire pousser les champignons du désespoir dans ta forêt. Et toi, Iggy, cesse de t'agiter et aide plutôt Alice à faire passer de l'autre côté du miroir ses colombes au cou coupé. C'est dans leur nature. Cash encaisse les coups, Cohen creuse ses rengaines, moi je suis le Fool. [1]

Aussi, au-delà de la diversité formelle prise par les références entre une intertextualité forte et une onomastique volatile du rock, c'est bien dans la fiction que les résonances du rock tendent à prendre le plus d'ampleur. Et, quand bien même, certains procédés sont communs avec l'essai (omniprésence des noms du rock ou résonance épigraphique), ceux-ci sont renégociés dans la fiction tant elle s'empare de façon distanciée de la volatilité du rock, jouant avec ses codes référentiels, parodiant l'essai, transposant la référence et saturant la narration.

C. Les mots du rock : résonances intertextuelles dans les fictions

Malgré la multiplicité de références fictives ou réelles, recomposées ou allusives, techniques ou poétiques, courtes ou récurrentes, toutes participent des résonances du rock dans la fiction. Elles témoignent du prélèvement des mots du rock et de la force libérée par la greffe fictionnelle. Aussi, dans les romans et vies imaginaires, les mots du rock participant à la fiction se déplacent peu à peu d'une inclination logogène à une inclination méloforme, selon trois modalités depuis la simple mention jusqu'à l'influence formelle. Parmi ces trois emplois non-exclusifs des références, le premier niveau est une simple citation de l'objet, première ouverture sur l'autre sphère artistique. Ainsi, la citation est, avant toute chose, un corps particulier, un élément identifiable qui recompose comme tout objet l'équilibre du roman. Ensuite, elle assure également une fonction dans la construction fictionnelle, qu'elle illustre métaphoriquement ou dont elle constitue par exemple un *leitmotiv*. Mais finalement, elle tend aussi vers une inclination méloforme, structurant la composition à l'image de la

[1] Claro, *Black Box Beatles*, *op.cit.*, p. 78-79.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

musique, modélisant le texte à l'image d'un album, façonnant un chapitre à l'image d'une chanson ou produisant par le littéraire un nouvel opus du groupe.

Dans ces trois modalités de l'emploi référentiel des mots du rock, on retrouve à la fois une typologie proposée par Adelaida Caro Martín[1] ou encore les modalités « référentielle, descriptive et métaphorique »[2] caractérisées par Aude Locatelli dans *Jazz belles-lettres*, auxquelles elle ajoute une quatrième modalité « qui ne relève ni de l'analyse, ni du mimétisme et que l'on pourrait qualifier de modalité "imaginative" »[3]. Cette dernière, « dans la mesure où elle fait appel à la participation active du lecteur »[4], est particulièrement à l'œuvre dans notre corpus fictionnel, tant les citations du rock oscillent entre auto-référentialité et saturation, ellipse et omniprésence et mettent en jeu l'investissement et la spécialisation du lecteur.

1. La citation ou l'ouverture sur la sphère musicale

La forme citationnelle la plus courante semble également être la plus superficielle. Elle sous-entend cependant une entrée immédiate dans un système de représentations bien précis. De fait, la citation d'un album, d'une chanson ou d'un concert est immédiatement créatrice d'une ouverture sur un arrière-plan culturel, à l'instar de la mention dès les premiers paragraphes de *Less Than Zero* d'un morceau des Eagles « New Kid in Town »[5] ou du « dernier CD de Talking Heads »[6] dans les premières pages d'*American Psycho*. Ces deux références – à première vue ponctuelles – étoffent la narration et inscrivent les romans dans des arrière-plans musicaux spécifiques : le rock californien *seventies* des Eagles ou le post-punk arty de Talking Heads. Aussi, dans tous les textes du corpus – tous genres confondus – cette pratique de la citation comme écho faisant montre d'une extériorité musicale est la fonction référentielle *a minima*. D'ailleurs, certaines références ne sortent pas réellement de

[1] Dans un schéma de l'intermédialité musico-littéraire, elle lie la transposition de la musique en littérature au triple modèle de la thématisation, de l'évocation et de l'imitation, cette dernière pouvant s'appliquer aussi bien aux formes référentielles qu'aux formes techniques. Voir Adelaida Caro Martín, *« America te lo he dada todo y no ahora soy nada », Contracultura y cultura pop norteamericanas en la narrativa de Ray Loriga y Alberto Fuguet*, « Intermedialidad musico-literaria », Berlin, Lit Verlag, 2007, p. 301.
[2] Voir Aude Locatelli, *Jazz belles-lettres*, *op.cit.*, p. 207-208.
[3] *Ibid*, p. 208.
[4] *Ibid*.
[5] Bret Easton Ellis, *Less Than Zero*, London, Picador, 1985, p. 4 ; *Moins que zéro* (traduit de l'anglais (E-U) par Brice Mathieussent), Paris, Christian Bourgois, 10/18, 1998, p. 13.
[6] "The new Talking Heads CD", (Bret Easton Ellis, *American Psycho*, *op.cit.*, p. 8 ; 23.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

ce cadre et participent plutôt d'une saturation poétique du texte, proche du *name dropping* dont les visées sont toutes autres[1].

Mais cette superficialité n'est bien souvent qu'apparente. En effet, dans les deux extraits précédemment cités, la référence joue bien sa fonction première d'attirer le lecteur vers un univers artistique réel préexistant au roman. Cependant, le lecteur peut activer ou non ce référent extérieur eu égard à sa spécialisation – linguistique ou encore cognitive. Il est en effet possible par une rapide traduction du titre des Eagles de rapprocher celui-ci de la position du narrateur Clay de retour dans sa ville. Et si le lecteur est un connaisseur de la discographie du groupe californien, il peut même voir comment la chanson illustre parfaitement le sentiment d'étrangeté de Clay vis-à-vis de son ancienne vie et les regards extérieurs qui accompagnent son retour qui semble être une arrivée[2]. De la même façon, la mention du « dernier CD de Talking Heads » revêt *a priori* une fonction anonyme, mais il s'agit pourtant de l'album dont est tiré l'épigraphe du roman[3] tirée de la chanson « (Nothing But) Flowers ». Dès lors, ce rappel continue d'exposer le programme formé par l'épigraphe et installe le récit dans une résonance avec le *Naked* de Talking Heads.

Aussi, selon le degré d'implication ou de spécialisation du lecteur, ces deux mentions s'échappent d'une fonction strictement référentielle pour se doter d'une valeur et d'une signification narrative et « imaginative »[4].

2. La citation comme caisse de résonance de la fiction

Cette pratique citationnelle mélomane dans le roman a donc une valeur première et intrinsèque irréductible. Mais elle n'est pas qu'un procédé érudit visant à exposer un grand nombre de références convenues ou au contraire inattendues. Aussi, comme le précise Hoa Hoï Vuong, elle participe, s'incorpore, bouleverse la matière romanesque tout en conservant sa spécificité propre :

> C'est comme si la remise en question de la forme romanesque et sa reformulation faisaient appel à l'exemple musical, qui vient informer, instruire, et finalement bouleverser un épisode de l'œuvre. La musique ne se contente pas de servir le récit, comme n'importe quel élément qui, parce qu'il fait l'objet d'un traitement répété dans la matière du roman, s'y incorpore, le traverse, irréductible. [5]

[1] Voir *infra*, « Troisième partie : paradoxes postmodernes ».
[2] "There's talk on the street, it sounds so familiar/Great expectations, everybody's watchin' you/People you meet they all seem to know you/Even your old friends treat you like you're somethin' new", The Eagles, "New Kid In Town", *Hotel California*, 1976.
[3] Voir *supra*, « Résonances épigraphiques ».
[4] Aude Locatelli, *Jazz belles-lettres, op.cit.*, p. 208.
[5] Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman, op.cit.*, p. 34.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Ainsi, si « les objets dépassent leur fonction première »[1], les références textuelles au rock se déploient rapidement comme des éléments de structuration romanesque. En effet, une des conséquences de cette présence intertextuelle serait par exemple la connotation du personnage ou du narrateur qui cite la référence. Ce personnage reste irrémédiablement associé à cet album qu'il a cité, à la chanson qu'il a fredonnée voire aux teintes de la pochette du disque en question. La référence transpose donc au texte en général ou à un personnage en particulier les propres connotations dont elle est affublée. De fait, une simple citation, même si elle n'est pas explicitée ou qu'elle n'est pas l'objet d'un dialogue entre les personnages, donne à l'action décrite une pointe de signification qui lui appartient, un surcroît de sens à la façon d'une image autonome qui est associée au discours narratif :

> Alors, j'ai mis mes doigts sur des interrupteurs que je pouvais contrôler. J'ai aussi imaginé que viendraient des temps meilleurs, je me suis assis et j'ai attendu dans le *Blood on the tracks* de Bob Dylan.[2]

Ce passage de *Héroes* clôt un des premiers fragments narratifs. La référence dylanienne n'est nullement explicitée, alors qu'elle semble autant participer à l'action qu'accompagner cette dernière. La formule est condensée, l'expression reste ambiguë, mais pourtant la référence illustre le mal-être et la perte de contrôle du narrateur sur les choses décrites peu avant cet extrait[3]. Et même si le lecteur peut ne pas connaître cet album important de Dylan, exutoire et dépressif, le titre peut se lire littéralement, l'atmosphère se trouvant alors surenchérie de ce sang qui coule sur les pistes.

Et en ce qui concerne la double lecture possible de cette allusion, écoute de l'album ou même enfermement dans un état dépressif, cette dualité caractérise bien un des enjeux de la représentation de l'objet rock à travers le texte littéraire : le dédoublement constant entre écoute et ressenti de cette écoute, entre sensation et sentiment, expérience et objet. En outre, cette construction diffractée redouble l'univers mental torturé du héros du livre qui vit plus dans les chansons et dans les fantasmes de leurs interprètes.

---

[1] Michel Butor, *Essais sur le roman*, « Philosophie de l'ameublement », Paris, Gallimard, 1992, p. 63.

[2] "Así que puse los dedos sobre los interruptores que podía controlar. Tambien imaginé que venía algo mejor y me senté esperar dentro del *Blood on the Traks* de Dylan.", (Ray Loriga, *Héroes*, *op.cit.*, p. 35 ; 40.)

[3] "¿Qué hiciste después? Dejé el trabajo. Comprobé que la mayor parte de las luces se encendían y se apagaban sin contar conmigo ; cines, cafeterías, grandes almaneces, coches, trenes y aviones, las farolas en los puentes y los semáforos.", « Qu'est-ce que tu as fait après ? J'ai laissé tomber le boulot. J'ai compris que la plupart des lumières s'allumaient et s'éteignaient sans moi ; les cinés, les cafétérias, les grands magasins, les bagnoles, les trains et les avions, les réverbères sur les ponts et les feux de signalisation. », (*Ibid*.)

De même, dans un extrait du roman de Brizzi, la simple citation de l'album des Clash donne à la phrase une couleur, un air de révolte, une atmosphère fougueuse et rythmée :

> Si le mec Alex pédalait avec l'énergie désespérée d'un Girardengo juste un peu plus petit et un peu plus rock, ce n'était pas seulement pour aller à son rencard, mais pour filer loin du ring, vous en conviendrez. Toujours est-il qu'il s'apprêtait à retrouver Adélaïde, et ce dingue pédalait avec un dynamisme inégalable tout en chantant *White Man In Hammersmith Palais* d'une voix basse et fausse. [1]

Dès lors, la citation accompagne et caractérise l'action[2], et induit le collage d'une référence pouvant résonner au son de différents échos que formeraient les multiples connotations auxquelles on l'associe[3]. Mais cette intrusion de la référence musicale n'est pas seulement métaphorique. Elle peut également devenir le prétexte et la matière même de la narration, introduisant un effet à la fois descriptif, analytique et narratif, notamment dans la caractérisation d'une chanson durant le paragraphe suivant :

> Il me faut généralement quelques heures pour arriver à me mettre un morceau dans les doigts, parfois plus. Prenons *My Funny Valentine*, par exemple. Ce n'est pas un air très difficile, pourtant, il y a un passage dans le pont que je n'arrivais pas à surmonter et j'avais mis deux jours à obtenir exactement ce que je voulais. […] Pour l'accord final, je redescendais en do mineur et ma dernière note – je m'en souviens très bien – fut un *la* naturel, dans les aigus. J'ai eu beau réessayer depuis, ça n'avait jamais sonné aussi bien. Mais ce soir-là, c'était vraiment parfait. [4]

Cette description qui se poursuit longuement témoigne de la faculté de la référence musicale[5] à engendrer le récit, à façonner des anecdotes, à déployer sa propre histoire, ici pénétrée par les errements et les réussites du protagoniste musicien William. A ce titre, non seulement le morceau entraîne la narration mais il ajoute également sa teinte propre modalisée

---

[1] Enrico Brizzi, *Jack Frusciante a largué le groupe, Une grandiose histoire d'amour et de rock paroissial (Jack Frusciante è uscito dal gruppo)* (traduit de l'italien par Nathalie Bauer), Paris, Seuil, « Points », 1997 [1996], p. 21.

[2] "[…] silently debating whether or not to open the briefcase, pull out the knife or the gun. But it strikes me that she's too easy a target to be truly satisfying, so I tell her to go hell an turn up the Walkman just as Bon Jovi cries: "*I's all the same, only the names have changed*…", « […] n'arrivant pas à décider si je vais ouvrir l'attaché-case, si je vais en tirer le couteau ou le revolver. Mais elle m'apparaît soudain comme une cible trop facile pour être réellement gratifiante, et je lui dis d'aller au diable et monte le son du walkman, à l'instant où Bon Jovi s'écrit « *It's all the same, only the names have change* […] », (Bret Easton Ellis, *American Psycho*, *op.cit.*, p. 163 ; 219.)

[3] « […] même dans le cas d'objets musicaux fictifs, le roman ne forge jamais de l'inouï, il renvoie à du signifié, donc à du général, soit qu'il en reste au niveau dénotatif (c'est le cas du texte de Vian), soit qu'il use également des ressources de la connotation (c'est l'héritage symboliste de Huysmans). », (Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*, *op.cit.*, p. 44.)

[4] "Take "My Funny Valentine", for instance. It's not a difficult tune, yet something about the middle eight had been defeating me and it had just taken me two days to get it sounding exactly how I wanted. […] For the final chord I went down to C minor, and my last note – I can remember I now – was an A natural, right at the top. I've tried it since, and I didn't sound as good. It sounded just right at the time.", (Jonathan Coe, *The Dwarves of Death*, *op.cit.*, p. 31-32 ; 44-46.)

[5] Il s'agit ici d'ailleurs d'un standard du jazz plus que du rock mais ce type d'évocation, d'invitation à l'écriture est remarquable de façon récurrente dans ce roman.

par la voix du narrateur. Enfin, à l'image de *High Fidelity*, la mention d'une chanson est l'extrait suivant tiré de *The Dwarves of Death* une source de conflit entre les personnages[1] :

> « T'as entendu parler du punk, non ?
> Le punk, ça fait pas douze ans, quand même ?
> Euh si, ça fait douze ans, dit Harry. Douze ans presque jour pour jour. Anarchy in the UK, c'est sorti le 26 novembre 76. Ah, quel groupe! Quel groupe !
> New Rose des Damned, ça aussi, c'est sorti à ce moment-là.
> Non, ça c'était un peu plus tôt, un mois à peu près.
> Si vous comptez nous refaire le coup de la nostalgie, dis-je, moi je vais me promener. »
> Ils ne me prêtèrent aucune attention. Une fois lancés sur le sujet, Jake et Harry (qui avaient été adolescents à la fin des années soixante-dix) étaient intarissables.
> « Et les Vibrators, hein ? *We Vibrate*.
> . […]
> Slaughter and the Dogs.
> Et les Dwarves of Death ? […]
> Le flot des souvenirs s'interrompit et Jake regarda Harry d'un air surpris.
> - Les Dwarves of Death, les Nains de la mort-ils ont fait ce single, comment ça s'appelait déjà… *Black and Blue*.
> - Celui-là tu l'as inventé.
> Mais non, tu dois forcément connaître ! Ça n'a pas fait un tube, mais c'était un groupe culte […]
> Ecoute, j'y étais, d'accord ? Je me souviens du moindre groupe de merde de la période punk. Arrête de te foutre de ma gueule.» [2]

Ce long dialogue[3] témoigne de la façon dont une simple référence temporelle (en l'occurrence à l'année 1976) ouvre un dialogue infini, qui s'engage dans un partage de références communes, excluant l'un des personnages[4] et remémorant des groupes plus ou moins importants de la période punk (groupes ayant tous existé). Mythifiant un âge d'or de la production musicale, plus qu'un groupe ou un autre, cette ouverture sur le mouvement punk installe le texte dans un réseau de références, créateur d'une atmosphère légendaire, et donne à la fiction romanesque les moyens de se hisser à un haut degré de référentialité. Ainsi, ce premier temps du processus de mythification, cède ensuite d'autant mieux la place aux mécanismes fictionnels qui s'appuient sur cet arrière-plan musical.

---

[1] Voir *supra*, « Première partie, conséquence éthiques, poétiques et théoriques ».

[2] ""'You've heard of punk, have you?" "Punk? That was never twelve years ago, was it?" "It bloody was", said Haary. "Twelve years almost exactly. "Anarchy in the UK", released November the twenty-sixth, nineteen seventy-six. What a band, eh? What a band." "The Damned, "New Rose". That came out then, too." "No, that was earlier, about a month earlier." "If you two are off wandering down Memory Lane again", I said, "I'm going to go for a walk or something." They ignored me. Once they got going on this subject, Jake and Harry who had both been in their teens during the late seventies) were unstoppable. "What about The Vibrators, eh? "We Vibrate". […] "Slaughter and the Dogs." "What about The Dwarves of Death?" The flood of reminiscence stopped and Jake stared at Harry in surprise. "Who?" "The Dwarves of Death – they did that single, what is called… "Black and Blue".' 'You're making this up'." "No, you remember them, surely? I mean, it didn't chart or anything but they were a real cult band." […] "Look, I was around at the time, right? I can remember the name of every band from the punk era. Stop taking the piss.", (*Ibid.*, p. 114-116 ; 133-134.)

[3] Ce dialogue est pourtant ici élidé d'une partie de l'énumération. Voir *infra*, « Paradoxes postmodernes 1. »

[4] Voir la question de la spécialisation du lecteur et du personnage. Voir *infra*, « Troisième partie, réceptions dissonantes ».

Ainsi, l'existence du groupe (fictif) *The Dwarves of Death,* bien qu'elle soit mise en doute par l'un des personnages, est, pour le lecteur spécialisé ou non et submergé par la liste imposante de références qui précède, réelle. La fiction joue donc de cette référence au punk et de la profusion des groupes qui s'y sont créés, pour introduire discrètement un groupe fictif, dont le nom même est proche de groupes réels (The Dwarves), qui donne son titre au roman, et qui est une des clés de son intrigue. Il est d'ailleurs étonnant de voir, comment cette dissension entre fiction et réalité gommée par le jeu romanesque, est retranscrite dans le dialogue entre les personnages, dont l'opposition met en valeur le double mouvement du procédé romanesque, d'invention et de référentialisation. Cette opposition prend ensuite fin, avec la réponse dans une lettre d'un ami érudit de William, confirmant l'existence du groupe, disque à l'appui. Ces deux temps de la mythification de l'époque punk, permettent au roman de dérouler, avec ses propres armes (disparition du disque, échanges de lettres, fuite d'un des personnages devant le nom du groupe), son intrigue proprement fictive, mais qui est fondée sur un cadre réel. Et la référence à la chanson et surtout à la valeur musicale de celle-ci entraîne donc immédiatement un dialogue impossible entre initié et non-initié.

Ensuite, le récit peut littéralement guider le lecteur vers une écoute de disque à l'instar d'un extrait de *Killing Yourself to Live*, où le narrateur lui conseille après avoir décrit et analysé le *Kid A* de Radiohead durant une dizaine de pages d'aller écouter directement l'album dans le temps de la lecture : « Note au Lecteur : Vous seriez peut-être avisé de passer *Kid A* à peu près maintenant, vu que je ne suis pas très bon pour expliquer ce genre de truc. »[1]. Cette ironique note au lecteur joue bien ici sur un processus de médiation interactif entre la lecture et l'écoute en envisageant leur différente temporalité.

Au contraire de cet entraînement de la narration, la référence rompt parfois la linéarité du récit, comme les « dossiers de presse » de *Great Jones Street* ou encore les chroniques discographiques dans *American Psycho*. Dans ces deux romans, la mention des paroles ou de la discographie n'invite pas l'écriture à se déployer autour d'elles, mais elles s'immiscent dans le texte en tant qu'objet indépendant dont la présence – notamment dans *American Psycho* – n'est en rien annoncée par le récit. Malgré tout, l'exemple de *Great Jones Street* a montré comment ces insertions renforçaient l'« effet de réel » de la carrière de Bucky Wunderlick ou de l'existence des « Mountain Tapes ». Et dans *American Psycho,* les trois

[1] "Reader's Note: You may want to consider playing *Kid A* right about now, since I'm not always so good at explaining shit like this.", (Chuck Klosterman, *Killing Yourself to Live, 85% of a True Story*, London, Faber and Faber, 2006, p. 87 ; *Je, la mort et le rock'n 'roll, une histoire vraie à 85 %,* (traduit de l'anglais (E-U) par Marc Voline), Paris, Naïve, 2005, p. 117.)

chroniques discographiques de Genesis, Whitney Houston ou Huey Lewis and The News[1] interviennent à des moments précis de la narration, faisant immédiatement suite à des scènes sauvages de meurtre, sans transition aucune. Cette cohabitation d'une tonalité macabre et d'une neutralité toute journalistique renforce le sentiment de dégoût du lecteur, encore empreint de l'image d'un corps décharné et confronté à la description des tubes sirupeux de Whitney Houston :

> Les paupières sont à moitié ouvertes, et les dents inférieures semblent jaillir du visage, car les lèvres ont été arrachées – déchirées à coups de dents, en fait. […] Il ne faudra guère que cinq ou six coups pour lui défoncer complètement la mâchoire. Deux de plus, et son visage entier s'affaissera sur lui-même.
>
> *Whitney Houston*
>
> C'est en 1985 que Whitney Houston a fait une apparition fracassante dans le paysage musical, avec l'album qui porte son nom, lequel comportait quatre premiers titres au hit-parade, dont *The Greatest Love of All*, *You Give Good Love* et *Saving All My Love for You*, et devait en outre remporter le Grammy Awards de la meilleure performance vocale féminine pour les variétés, ainsi que deux American Music Awards, celui du meilleur album de Rythm and Blues, et celui de la meilleure vidéo de Rythm and Blues. [2]

Aussi, la minutie du narrateur se prolonge depuis le corps de sa victime jusqu'aux récompenses obtenues par Whitney Houston pour son premier album. En outre, la collusion des titres où règne le terme « Love » et l'aspect inhumain de ce qui précède renforcent l'hébétude du lecteur. Les ruptures narratives par la chronique discographique sont donc des pauses paradoxales dans *American Psycho* : elles coupent en effet les douloureuses descriptions des meurtres par leur auteur mais elles apparaissent si absurdes et dérisoires qu'elles renchérissent le double sentiment d'une société à la fois mortifère et insensible et d'une folie banalisée. Ni métaphore de la fiction, ni invitation à l'écriture, la référence intertextuelle musicale se déploie ici dans un mouvement complexe qui semble rompre la linéarité narrative pour mieux favoriser l'émergence de l'incompréhension, de l'absurdité voire d'une révolte face à l'horreur chez le lecteur.

---

[1] Voir Bret Easton Ellis, *American Psycho*, *op.cit.*, p. 133-136 ; 252-256 ; 353-360 et p. 180-186 ; 335-340 ; 465-475.

[2] "Both eyelids are open halfway and her lower teeth look as if they're jutting out since her lips has been torn – actually bitten – off. […] It takes very few blows, five or six at most, to smash her jaw open completely, and only two more for her face to cave it on itself […] Whitney Houston burst onto the music scene in 1985 with her self-titled LP which had four number one hit singles on it, includind "The Greates Love of All", "You Give Good Love", and "Saving All my Love for You", plus it won a Grammy Award of best pop vocal performance by a female and two American Music Awards, one for best rhythm and blues single and another for best rhythm and blues video.", (Bret Easton Ellis, *American Psycho*, *op.cit.*, p. 252 ; 335.)

3. Vers une inclination méloforme : des *leitmotive* romanesques ?

Enfin, achevant cette typologie du recours à la citation intertextuelle lyrique, nous pouvons désormais glisser peu à peu vers la question de l'inclination méloforme des textes[1], en formulant l'hypothèse de *leitmotive* romanesques issus de ces références au rock. En effet, le personnage est bien souvent non seulement caractérisé mais défini par un ou des objets rock. Ainsi, cette référence a une fonction romanesque proche de celle que définit Butor dans la section « Philosophie de l'ameublement » de ses *Essais sur le roman*, rappelant la prépondérance de l'objet dans la représentation et la construction d'un personnage[2]. Cette définition de la fonction romanesque de l'objet rock est exemplifiée à de multiples égards, tels ces deux extraits de *Jack Frusciante* :

> Aïdi lui apparaissait comme une fée lumineuse, une Entité impénétrable, et le côté ensoleillé de la rue, *Sunnyside Of The Street*, la voix de Shane sur la musique des Pogues, était leur hymne préféré : je ne veux qu'une seule chose, rester là où je me trouve, sur le côté ensoleillé de la rue.
>
> En regardant ses cheveux qui s'échappaient de son casque, le mec Alex avait pensé à cette chanson des Smiths, *There's A Light That Never Goes Out*, de l'album *The Queen Is Dead*, quand il dit plus ou moins : Ne me ramène pas chez moi, ce soir, car ce n'est plus chez moi, c'est chez eux et je n'y suis plus le bienvenu. Et si un autobus à impériale s'écrasait contre nous, ce serait une façon sublime de mourir, mourir à tes côtés serait un plaisir, un honneur pour moi. [3]

Néanmoins, le caractère implicite suggéré par Michel Butor[4] est, au contraire, manifestement retourné dans une association constante entre le personnage et l'objet. Chez Nick Hornby notamment, c'est la négation même de ce lien qui apparaît étonnante[5]. Le disque n'est plus seulement un moyen de caractériser le personnage mais il constitue une véritable définition de celui-ci, qui n'existe quasiment plus que par l'objet. La nature musicale de l'objet lui confère d'ailleurs une dimension symbolique plus forte puisqu'il fait entrer le texte

---

[1] Voir *infra*, « constructions romanesques musicalisées ».

[2] « Les objets ont une vie historique corrélative de celle des personnages parce que l'homme ne forme pas un tout à lui tout seul. Un personnage, un personnage de roman, nous-mêmes, ce n'est jamais un individu, un corps seulement, c'est un corps vêtu, armé, muni ; certains animaux ont des pinces, d'autres des becs piquants, des cornes, l'homme ne peut se passer de ceux qu'il a fabriqués. Sous peine de disparition. Le véritable organisme, c'est l'ensemble du corps et de ces objets qui appartiennent à l'espèce humaine comme tel nid à telle espèce d'oiseau. », (Michel Butor, *Essais sur le roman*, *op.cit.*, p. 65.) D'ailleurs au préalable, il avait montré le rôle poétique et révélateur de l'objet « car ces objets sont bien plus liés à notre existence que nous ne l'admettons communément » et que « décrire des meubles, des objets, c'est une façon de décrire des personnages, indispensable », (*Ibid.*, p. 60.)

[3] Enrico Brizzi, *Jack Frusciante a largué le groupe*, *op.cit.*, p. 98 ; 139-140.

[4] « […] il [le roman] faut bien qu'il nous parle où non seulement peut se produire l'avènement de la musique, mais où il est inévitable, qu'il nous montre comment les moments musicaux de certains personnages : écoute, étude, même composition, se lient au reste de leur existence, serait-ce à leur insu. » (Michel Butor, *Essais sur le roman*, *op.cit.*, p. 50.)

[5] Voir par exemple Nick Hornby, *High Fidelity*, *op.cit.*, p. 159 ; 208-209.

dans un autre système sémiotique[1]. Cette immédiateté fait de la relation objet-personnage un lien instantané, soudain, quasiment aliénant[2]. Ainsi, ce lien implicite que Butor montrait, devient explicite et s'apparente parfois à un *leitmotiv* transposé au rock. Citant Roland Barthes, Françoise Escal propose dans *Contrepoints* cette définition du *leitmotiv* :

> On peut rapprocher du thème, en musique, comme unité de contenu, le *Leitmotiv*. […] Cela consiste à accoler à chaque personnage, à chaque objet important (l'épée de Siegfried), à chaque thème (l'amour, la mort) un thème mélodique qui réapparaît en même temps que ce qu'il indexe. […] La musique, nous donne des informations, autant que faire se peut, sur les états d'âme du héros. […] « Ils [les leitmotivs] servent à caractériser les personnages, à nous donner des informations relatives à leur identité psychologique, sans avoir d'incidence, de conséquence sur la séquence qui suit. […] Disons que la « conscience » du *Leitmotiv* est symbolique, et non syntagmatique (Barthes, « L'imaginaire du signe ») ».[3]

Cette caractérisation par le retour de la mélodie, cette « conscience symbolique », du *leitmotiv*, est ici une transposition à la fois inter-artistique depuis la musique vers la littérature et intersémiotique du classique au rock. Cependant, elle s'inscrit dans cette autonomisation de la référence et cette immédiateté du rapport personnage-objet. Dans le roman de Brizzi, le retour récurrent d'un morceau des Pogues, « Sunnyside of The Street »[4], illustre la légèreté amoureuse d'Aïdi et d'Alex. A nouveau, la référence – peut-être inconnue pour le lecteur – tend à s'auto-expliciter. Le simple titre renvoie à une balade ensoleillée, symbolisant parfaitement le bonheur vécu par les deux adolescents. En outre, le titre est repris par la narration (« je ne veux qu'une seule chose, rester là où je me trouve, sur le côté ensoleillé de la rue »), faisant coïncider paroles de la chanson et pensée des personnages. Ainsi, même si la mélodie ne peut revenir à l'oreille du lecteur, la citation délivre par sa présence seule une métaphorisation symbolique de la légèreté de l'instant, le retour de la chanson soulignant à la fois un thème, l'insouciance amoureuse, et la relation entre deux personnages.

---

[1] « Dans tous les cas, la musique n'est plus seulement un objet de description au même titre que tout autre objet réel, mais une forme qu'il s'agit d'approcher. », (Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*, *op.cit.*, p. 25.)

[2] Ces points seront développés sous différentes formes, voir *infra* « Troisième partie, paradoxes postmodernes » et « Quatrième partie, amateurisme, fétichisme et collections ».

[3] Françoise Escal, *Contrepoints*, *op.cit.*, p. 26-27.

[4] Voir ces trois extraits où la chanson fait son apparition : « Aïdi lui apparaissait comme une fée lumineuse, une Entité impénétrable, et le côté ensoleillé de la rue, *Sunnyside Of The Street*, la voix de Shane sur la musique des Pogues, était leur hymne préféré : je ne veux qu'une seule chose, rester là où je me trouve, sur le côté ensoleillé de la rue. » Ou encore : « Il avait attaché sa bécane avec deux cadenas au montant d'un panneau publicitaire où était collée une affiche blanche portant le tampon de la mairie, et avait sorti son marqueur ; il s'était mis à y recopier le texte de *Sunnyside Of The Street*, et avant même qu'il ait fini, Aïdi l'avait rejoint à bord de sa vespa. » Et enfin : « Neuf heures et demie, même endroit, entre la via San Mamolo et la via Codivilla ; attacher le vélo au panneau publicitaire sur lequel il avait écrit l'intégrale de *Sunnyside Of The Street*, sauter en selle derrière Aïdi, et hop, sus aux collines, comme la veille de son départ pour l'Angleterre. », (Enrico Brizzi, *Jack Frusciante a largué le groupe*, *op.cit.*, p. 98 ; 138 ; 165.)

Norway No Mori d'Haruki Murakami déploie la chanson des Beatles, « Norwegian Wood », comme un véritable *leitmotiv*, dans une narration empreinte de nostalgie, où le personnage de Watanabe oscille entre un amour impossible, ses aventures fortuites et sa vie universitaire. Le titre original reprend d'ailleurs le titre de la chanson et le roman est à la fois une reprise des différents thèmes du morceau mais également de sa tonalité légère. En outre, certaines scènes évoquées par la chanson sont directement retranscrites et développées comme des motifs récurrents de l'écriture (le feu de bois, le bain, les discussions nocturnes autour d'un verre de vin, la désinvolture et l'errance du protagoniste ainsi que la simplicité mélancolique de tout le roman).

Il existe d'autres exemples de *leitmotive* romanesques, à l'instar de *Little Heroes*, où reviennent les refrains des morceaux synthétiques, illustrant des moments de transe. Red Jack et Cyborg Sally, les deux personnalités artificielles apparaissent de façon récurrente dans le roman, pour symboliser un instant de défoulement, qui se traduit par une scène hallucinée de danse, de sexe, ou de violence. Dans une autre perspective, le protagoniste de *Héroes* cherche constamment à se définir en analogie avec Jim Morrison. Aussi, l'apparition répétée du chanteur des Doors vient signifier les fantasmes narcissiques et destructeurs du narrateur[1].

Aussi, sans conclure définitivement sur l'hypothèse d'une inclination méloforme de ces récits au son du rock, cette dernière prend de l'ampleur, au vu des emplois récurrents de fragments textuels musicaux pour façonner un personnage, symboliser un sentiment ou encore faire résonner une thématique.

D. Une autre intertextualité du rock : de l'allusion à l'effacement du référent

> Le garçon sera seul sur scène. […] Et ce sera chaque soir une nouvelle métamorphose. Chaque soir naîtra et mourra un monstre ayant les traits du gosse, son allure et peut-être aussi sa voix. Une voix profonde engourdissant les enfants.
>
> Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros*

La métamorphose d'Elvis sur scène est aussi évanescente que les soubresauts spectaculaires et référentiels de la rock star dans l'écriture d'Eugène Savitzkaya. Cette évanescence – cette description actualisante d'une performance toujours à venir et toujours déjà finie – contraste amplement avec les multiples romans observés précédemment qui s'emparent des figures, moments ou objets du rock'n'roll au travers de références prononcées

[1] Voir par exemple Ray Loriga, *Héroes*, *op.cit.*, p. 73 ; 90.

au réel ou de recréations fictionnelles d'un référent. S'inscrivant en contrepoint de ces récits, *Un jeune homme trop gros* se situe sans doute à la marge de cet espace et renégocie par l'écriture la figure d'Elvis Presley, sa représentation spectaculaire et les normes du genre biographique, manifestant avec d'autres récits une autre façon d'écrire le rock au-delà d'une intertextualité immédiate avec les références au réel.

En effet, dans ces textes, la référence ne noircit et ne sature pas le texte, mais se propose tel un arrière-plan parfois discret (*J'ai appris à ne pas rire du démon, Vous n'étiez pas là, Fonction Elvis, Le corps plein d'un rêve, Hymne*) parfois implicite (*Un jeune homme trop gros, Hellfire, Nous autres*), nous installant au cœur du « travail de la citation qui la déplace et qui la fait jouer »[1]. Ainsi, chez Savitzkaya, le mythe du King s'efface, derrière l'anonymat universalisant du petit garçon : « Vivra-t-il vraiment dans les chambres sombres de son manoir, sans nom et sans visage ? »[2] ou encore « C'est un garçon avec une guitare. Il a laissé sa camionnette sur la route et il traverse maintenant une vaste prairie qui descend jusqu'au fleuve. C'est un visage blanc. C'est une bouche ouverte. »[3].

D'ailleurs, si les références à la vie d'Elvis ne sont pas précisément données, la déréalisation du roman confère au jeune garçon un visage absolu, mythique, qui plane sur la totalité du roman. La relecture littéraire du mythe d'Elvis se fait par un procédé qui rend abstrait et singulier les différents éléments de la vie du King, pour faire surplomber la figure anonyme et ingénue de l'enfant et du jeune homme. Cette représentation de la figure « sans nom et sans visage » donne finalement plus de force au mythe d'Elvis. La marginalité et la violence symbolique semblent s'effacer au profit de la fictionnalisation du personnage.

Dans *Hellfire*, cet effacement référentiel est moins prégnant tant les noms et les dates de la vie de Jerry Lee Lewis sont présentes dans le récit. Mais ces mentions du réel sont écrites de telle façon qu'ils façonnent un nouveau mythe américain plus qu'ils n'ancrent le lecteur dans un arrière-plan historique donné. Ici, c'est la figure du « Killer » qui surgit peu à peu entre les lignes, davantage qu'une chronique de la vie de Jerry Lee Lewis[4].

En outre, nous avons noté comment la référence musicale était le symbole de l'amateurisme, voire de la fascination exacerbée pour le rock et comment nombre de romans faisaient la part belle à cette accumulation référentielle. Cependant, lorsque la citation de

[1] Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 31.
[2] Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros, op.cit.*, p. 145.
[3] *Ibid*., p. 124.
[4] Ce refus de proposer un récit précis des origines est à l'œuvre dans de multiples romans et biographies fictives parmi lesquels *Rose Poussière, Vous n'étiez pas là*, ou *J'ai appris à ne pas rire du démon*. Voir *infra*, « Quatrième partie, déconstruction de la figure spectaculaire de la rock star ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

références précises est volontairement effacée[1] dans l'écriture de Savitzkaya, cette absence ressurgit en creux dans l'abondance des descriptions des collections d'Elvis, comme si l'ellipse d'un haut niveau de référentialité entraînait de fait un manque comblé par une profusion, un trop-plein. Cette profusion est ainsi à la fois le reflet de l'aspect boulimique du personnage et la marque de l'écriture circulaire par juxtaposition du romancier[2].

Si ce parti pris constitue une exception dans l'écriture du rock, il n'en est pas moins révélateur de cette tendance dominante à l'énumération des références. Aussi ne s'agit-il sans doute pas pour les auteurs de promouvoir le rock en tentant de faire de leurs romans une véritable expérience musicale qui touche à l'essence de la musique même, mais plutôt d'ouvrir et de tisser de nouveaux liens et de nouveaux échos entre le rock et la littérature :

> Les cireurs de Tupe applaudiront souvent le gosse venu leur parler du Mystérieux Train traversant tout le pays, venu danser pour eux avec ses hanches, avec ses jambes et ses cheveux noirs dans les yeux. […] Il parlera de sa mère, de son pays, de sa joie, de Dieu, du Train, de son cœur. [3]

> Quand j'ai choisi de donner à ce livre le titre du dernier disque d'Elvis Presley chez Sun Records, je n'avais pas d'argument particulier en faveur de ce choix. Ces mots étaient porteurs d'un écho, c'était tout ce que je savais. Un quart de siècle plus tard, je sais une chose de plus : ce train valait la peine qu'on y monte. Avec le temps, l'idée ou l'image de la chanson n'ont pas cessé de me hanter, comme une espèce de talisman – pour, je crois, le besoin ou le désir du mystère lui-même, une dimension de la vie qui fait trop souvent défaut […] « Mystery train » – cette expression, une fois qu'Elvis en eut fait une métaphore du destin et du désir, devint un poteau indicateur, la porte vers un monde meilleur, une clef pour la vérité, une pierre philosophale. [4]

Le motif du train apparaît ici clairement comme un élément qui rebondit au cours de l'histoire (Greil Marcus cite dans son ouvrage éponyme plusieurs exemples de ce réemploi du *Mystery Train* originel) et dans ce prolongement du motif, le récit de Savitzkaya participe parfaitement de cette fictionnalisation et de ce déplacement du référent pour lui offrir de nouvelles significations symboliques.

Alors, si la musique est bien un « […] double mouvement de perte et de recomposition » et qu'« écrire la musique est bien un « paradoxe d'écriture », une tension irréductible entre l'absence et l'évocation »[5], des écrivains comme Savitzkaya, Olivier Rohe,

---

[1] Le roman semble, au contraire se modéliser en creux, en prenant le parti d'une symbolisation hyperbolique excluant la référentialité : « […] la dénotation stricte est par essence anti-littéraire ; plus elle augmente, et plus la description s'appauvrit en terme de richesse connotative, plus elle se dégrade en commentaire musicologique, jusqu'à s'abolir dans un renvoi permanent à l'objet musical. », (Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*, *op.cit.*, p. 75.)

[2] Le roman dans sa totalité multiplie de manière significative ces temps de la description, et de nombreux passages construisant cette dialectique du manque référentiel et de la profusion des objets collectionnés. Voir par exemple Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros, op.cit.*, p. 97-98.

[3] *Ibid.*, p. 18-19.

[4] Greil Marcus, *Mystery Train*, *op.cit.*, p. 15-16.

[5] Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*, *op.cit.*, p. 19.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Alban Lefranc voire Nick Tosches ont peut-être choisi l'absence plutôt que l'évocation, ou tout du moins une absence évocative. Ce double mouvement dynamique de production littéraire remotive et reconstruit un univers par le texte, et, promeut un imaginaire, qui offre sa spécificité et son opacité propre :

> La musique servirait donc de pré-texte pour l'élaboration du texte. Un texte s'élabore par-dessus elle, lui impose une grille de langage, mais en retour s'expose au risque d'un débordement de sens, qu'il nomme ineffable. L'indicible est le point de départ mythique du langage et sa limite jamais atteinte ; et pourtant sa possibilité reste incluse au cœur-même du langage. [1]

Pour conclure cette étude des résonances intertextuelles fictionnelles, nous pouvons non seulement voir comment les citations du rock participent des quatre modalités (référentielle, descriptive, métaphorique et imaginative) présentées plus haut, mais comment elles sont renégociées, retravaillées par la fiction parfois jusqu'à l'effacement. Aussi, le tableau ci-dessous synthétise la façon dont les références au rock apparaissent explicitement ou de façon allusive et leurs fonctions fictionnelles. Ce double mouvement d'appréhension du rock par la référence et de réécriture de la référence par la fiction souligne donc à nouveau l'hétérogénéité du rock et de la littérature (« la littérature n'est pas la musique et la musique n'est pas la littérature »)[2]. Mais elle invite également à rappeler la force inhérente au rock, dont la citation motive la fiction, attire à elle le lecteur, sature le récit ou disparaît dans le texte, comme pour mieux manifester, outre la volatilité des mots du rock, leur faculté à signifier au-delà de leur contexte originel, en tant qu'appel fictionnel à l'imagination, à l'écoute ou à la réécriture de l'histoire.

Tableau 6- typologie des résonances intertextuelles lyriques

Eléments musicaux	Mode d'apparition dans la fiction	
	Explicite	Allusif
Titres d'albums et de chansons	Ouverture Métaphore du récit *Leitmotiv* Objet de l'écriture	Jeu d'effacement dans la fiction Objet de l'écriture
Paroles de chansons	Ouverture Métaphore ou *leitmotiv* du récit Elément de la voix narrative Objet de l'écriture Rupture narrative	Jeu d'effacement dans la fiction Elément de la voix narrative Objet de l'écriture
Noms des artistes	Ouverture et rupture narrative	Jeu d'effacement dans la fiction

[1] *Ibid*., p. 34.
[2] Voir Aude Locatelli, *Jazz belles-lettres*, *op.cit.*, p. 208-209.

E. La question de la langue : une intertextualité strictement anglophone ?

> […] Patti me pousse ailleurs, je suis habitée, traversée, quelque chose se fait jour, grâce aux mots la musique, je cherche une partition totale, je mêle français et anglais, réalité et fiction […]
>
> Claudine Galéa, *Le corps plein d'un rêve*

La question de la prédominance de la langue anglaise ne se pose pas au sein de cet espace littéraire. Seulement, ce constat ne tient pas simplement à l'origine anglo-saxonne d'une grande partie des textes tant on s'est efforcé de donner une composante francophone voire hispanisante à ce corpus. Mais cette omniprésence s'explique en premier lieu par une fascination littéraire pour le rock anglo-saxon, qui reste le modèle musical historique – notamment façonné par les échanges et allers-retours entre la Grande-Bretagne et les Etats-Unis[1]. Malgré tout, cette intertextualité anglophone n'est pas exclusive aux textes anglo-saxons mais se propage dans l'ensemble de cet espace. À l'image de la narratrice du *Corps plein d'un rêve*, au lieu de phagocyter les autres langues, les textes associent ces fragments anglophones à la langue de l'auteur – ici le français. Et, comme nous l'avons dit précédemment, si ces fragments s'invitaient dans l'écriture voire saturaient parfois les textes, ils invitaient également à l'écriture. Ainsi, cette intertextualité anglophone ne participe pas d'une « occupation américaine » ou d'un infléchissement des autres langues au « modèle fantasmatique » anglo-saxon[2].

D'ailleurs, ces déclencheurs de textes engendrent une transposition de termes anglo-saxons dans une autre langue. Par exemple, dans le récit d'Eugène Savitzkaya, le mythe Elvis est raconté sans que soit employé un seul substantif anglophone. Au contraire, certains sont donc même francisés à l'instar du « Mystery Train » devenu « Mystérieux Train » ou de « Graceland » devenue « la maison de la grâce »[3]. Cette pratique est également récurrente dans le *Black Box Beatles* où des paroles de chansons sont traduites et insérées dans le récit. Le texte de Claro joue d'ailleurs pleinement sur cette hybridation linguistique en conservant néanmoins certaines formules en anglais[4], en en traduisant d'autres (« De retour d'URSS […] »)[5] ou encore en déformant certains termes pour les rapprocher sur le plan sonore ou sémantique de mots français : « […] je mêle et multiplie puis me soûle et soustrais,

[1] Voir *infra*, « Périodisation et histoire comparée ».
[2] Voir les écrivains mélomanes anti-rock, *supra*, « Introduction ».
[3] Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros*, *op.cit.*, p. 128.
[4] « […] toute ta vie, all your life, tu n'attendais que ça, you were only waiting, que ça, for this, this moment to arise, que se lève le moment que pointe le temps. » (Claro, *Black Box Beatles*, *op.cit.*, p. 61.)
[5] *Ibid.*, p. 72.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

ce qui reste je le jette aux étoiles qui me le rendent au centuple en me disant eh-oh on se calme un peu le fool. » [1].

Cette association linguistique présente dans *Black Box Beatles* est récurrente dans d'autres récits du corpus parmi lesquels *Un démocrate, Mick Jagger*[2]*, The Smashing Pumpkins/Tarantula Set Box*, *Lost Album*[3] ou *Le corps plein d'un rêve,* plus ponctuelle dans d'autres (*Vous n'étiez pas là*[4]*, J'ai appris à ne pas rire du démon, Nirvana/Drain You, Frank Zappa/One Size Fits All*) ou quasiment absente (*Rose Poussière, Un jeune homme trop gros, Héroes, Jack Frusciante, Dans les rapides, Hymne* ou dans une autre mesure *Ciudad Rayada*). Dans les deux premiers ensembles, la langue anglaise investit le récit parfois grâce à l'apparition d'un terme[5] ou d'une phrase qui ne sont pas nécessairement marqués par la typographie. Dans les derniers textes cités, l'anglais ne surgit que dans le strict cadre des citations de titres d'albums ou de chansons voire d'extraits de paroles, mais ne vient en aucun cas s'insérer dans la narration. Aussi, ce questionnement est nécessairement au cœur de ces résonances du rock dans les textes : « Le You anglais laisse le choix, de se sentir intime ou pas. Aurais-je préféré avoir une mère anglophone ? »[6].

Enfin, dans *La fin des punks à Helsinki*, c'est l'allemand qui est la langue élue par la jeune narratrice (« Sauf que moi, tous ces discours, ça m'est ganz egal. »[7]), à la fois au vu de la situation historique de sa ville de Silésie et de sa fascination pour les groupes punks allemands tels Die Toten Hosen[8]. Ainsi, ce rapport privilégié à la langue anglaise ne se déploie pas de façon hégémonique et chacun des auteurs envisage cette appropriation des fragments textuels issus du rock selon des partis-pris divers : association de l'anglais (et parfois de l'allemand) et de la langue originale, traduction ou déformation de l'anglais dans la langue originale ou absence de l'anglais dans le texte – si ce n'est dans les mentions référentielles.

---

[1] *Ibid.*, p. 88.

[2] « A l'intérieur dit ici une chose, là son contraire. Ici : you can't always get what you want. Là : but if you try sometimes well you might find. Ici : if you want it you can bleed on me. Là : gimme somme shelter or I gonna fade away. », (François Bégaudeau, *Un démocrate, Mick Jagger 1960-1969*, Paris, Naïve, « Naïve Sessions », 2005, p. 106.)

[3] « After the Goldrush. Way past the american dream. On ne peut plus advancer. Juste s'asseoir et entrer en déliquescence. », (Stéphane Legrand, Sébastien Le Pajolec, *Lost Album, op.cit.*, p. 184.)

[4] Ici la langue maternelle de l'héroïne rejoint l'anglais : « *Je ne couche avec personne. Jamais vraiment. Jamais. Ich schlafe mit niemandem. I am unfuckable.* » (Alban Lefranc, *Vous n'étiez pas là, op.cit.*, p. 106.)

[5] « *On abandonne ses nightmere, on adresse une dernière ode à sa mère, on fait le bilan d'une jeune vie.* » (Claudine Galéa, *Le corps plein d'un rêve, op.cit.*, p. 73.

[6] *Ibid.*, p. 73.

[7] Jaroslav Rudiš, *La Fin des punks à Helsinki* (*Konec punku v Helsinkach*) (traduit du tchèque par Caroline Vigent et Morgan Corven), Paris, Revue Books, 2012 [2010], p. 43.

[8] « Helmut m'a dit qu'il les connaissait depuis longtemps et que Die Toten Hosen, c'est le meilleur groupe allemand du monde parce qu'avant eux aucun groupe de rock ne chantait du punk en allemand et que c'est la plus grande preuve d'audace au monde. Et donc je les adore. », (*Ibid.*, p. 139.)

II. Intertextualités lyriques : réécritures et mises en musique

A qui sont ces mots qu'ils chantent sans y croire ? A personne.

Jean-Jacques Schuhl, *Rose Poussière*

L'immensité des influences littéraires sur le rock est telle qu'il paraît difficile d'en rendre compte, même d'une façon partielle et nécessairement partiale. Dans tous les cas, elles se manifestent selon une double modalité à l'instar du chemin inverse pris par les mots du rock vers la littérature[1]. La première est celle d'une reprise intertextuelle directe d'un texte littéraire – cette reprise pouvant être intégrale, partielle ou allusive. La seconde est celle d'une contamination plus diffuse au sein d'un morceau, d'un album, d'une discographie ou d'un mouvement dans son ensemble[2]. Face à ce double jeu de citations – mises en musique et adaptations musicales d'un côté, influences littéraires diffractées – se détache l'immensité du champ couvert dont le schéma présenté préalablement donne d'ailleurs un aperçu déjà important mais nécessairement succinct.

Aussi, afin de ne pas se perdre, nous proposerons différents cas paradigmatiques de cette double présence des textes littéraires dans les productions musicales. Parmi ces intertextualités « lyriques », nous envisagerons notamment l'analyse de mises en musique, d'adaptations ou encore de résonances littéraires au sein de corpus de paroles, dans la lignée directe de l'ouvrage de Stéphane Malfettes, *Les mots distordus*, en proposant quelques cas de figures représentatifs d'intertextualités lyriques[3], au sens où le rock reprend à son compte sous diverses formes des textes littéraires. Ces formes d'intertextualités lyriques sont au moins au nombre de deux : la réécriture et la mise en musique. La première est la réécriture intégrale ou partielle de l'œuvre littéraire dans la chanson – dont le « Killing an Arab » des Cure est un des exemples les plus manifestes. La seconde est donc la mise en musique intégrale d'un texte, bien souvent poétique, eu égard à la dimension relativement réduite de la majorité des chansons[4].

[1] Il existe sans doute une troisième modalité au sein de ces intertextualités lyriques, celle d'un jeu de références transversal et en filigrane au travers d'une chanson, d'un album ou d'une discographie entière, à l'instar de la dimension éthique diffuse dans l'influence du rock sur le littéraire. Voir *infra*, « Quatrième partie, Axiologie rock/littérature ».

[2] Un exemple de cette contamination sera observé dans l'analyse du fond ballardien du post-punk. Voir *infra*, « Ballard et le post-punk ».

[3] Voir Jean-Philippe Petesch (dir.), *L'intertextualité lyrique*, *op.cit.*

[4] Cette rapidité de la chanson doit être largement nuancée au regard des « opéras-rock » ou autres albums concepts.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

A. La réécriture : *Animals* et « Killing an Arab »

D'emblée, il est possible d'envisager deux types de réécriture. La première transforme l'œuvre littéraire en un véritable album concept, reproduisant en un sens le geste narratif dans l'œuvre musicale. La seconde réduit ou tout du moins condense le texte littéraire engendrant une chanson ou un album qui propose une relecture sélective et symbolique de l'hypotexte littéraire. Nous nous en tiendrons ici à deux exemples qui participent de façon différente à ces réécritures de l'œuvre littéraire[1].

Animals[2] est un album concept qui reprend les grands thèmes du roman orwellien. Construit autour de trois morceaux « Dogs », « Pigs » and « Sheep » encadrés des deux « Pigs on the Wing » 1 et 2, il s'empare de l'hypotexte romanesque en décrivant une société de classe organisée selon trois castes : celle des chiens, des cochons et des moutons. Retournant la dystopie anti-totalitaire en critique de la société de classe, *Animals* actualise et détourne le propos orwellien en s'attaquant aux dérives du libéralisme économique.

« Killing an Arab » est le premier *single* de The Cure sorti en 1978[3]. Il évoque la scène bien connue de *L'étranger* où Meursault commet un meurtre sur une plage de sable chaud. Conçu sur une triple alternance couplet/refrain, le morceau reprend à son compte les motifs principaux du roman (le soleil, le sable, la chaleur, l'aveuglement, les reflets). Le premier couplet[4] expose la situation énonciative, le deuxième[5] l'alternative possible pour le narrateur et le troisième[6] le moment de la détonation et ses conséquences. Le refrain[7] tout comme le titre de la chanson annihile la tension narrative qui pouvait résider dans le roman, avec la longue description du face-à-face entre Meursault et « le type de Raymond »[8]. Nous nous trouvons en effet immédiatement au cœur de l'action principale et le dépouillement des paroles est souligné par la sobriété de la composition musicale tendue entre riffs de guitare acérés et rythmique implacable de la batterie.

[1] En effet, si *Animals* est bien un album concept (voir *infra*, « Intermédialités »), il n'est pas à proprement parler une adaptation d'*Animal Farm*, comme David Bowie souhaitait en réaliser une pour *1984* avec *Diamond Dogs*.
[2] Dixième album du groupe sorti en 1977, il prolonge l'ambition des deux albums concepts précédents *The Dark Side of the Moon* (1973) et *Wish You Were Here* (1975).
[3] Il est ensuite inséré sur le premier album du groupe *Boys Don't Cry* en 1980.
[4] "Standing on the beach/With a gun in my hand/Staring at the sea/Staring at the sand/Staring down the barrel/At the arab on the ground/I can see his open mouth/But I hear no sound", (The Cure, "Killing An Arab", 1978.)
[5] "I can turn/And walk away/Or I can fire the gun/Staring at the sky/Staring at the sun/Whichever I chose/It amounts to the same/Absolutely nothing", (*Ibid.*)
[6] "I feel the steel butt jump/Smooth in my hand/Staring at the sea/Staring at the sand/Staring at myself/Reflected in the eyes/Of the dead man on the beach/The dead man on the beach", (*Ibid.*)
[7] "I'm alive/I'm dead/I'm the stranger/Killing an arab », (*Ibid.*)
[8] Albert Camus, *L'étranger,* Paris, Gallimard, 1996, p. 60.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Aussi, ces deux réécritures lyriques de deux grands romans ne procèdent pas exactement de la même façon tant *Animals* est un détournement actualisant de l'hypotexte orwellien alors que le morceau des Cure condense et cristallise en peu de mots une scène romanesque. D'ailleurs, la différence de format entre l'album et la chanson témoigne aussi des ambitions différentes[1] des deux projets. Mais malgré tout, l'aspect quasi-minimaliste de « Killing an Arab » ne doit pas cacher à la fois sa proximité avec le roman et son efficacité dans la mise en musique. En effet, si les paroles exposent la situation d'une manière apparemment très générale, certains segments de la chanson semblent directement extraits du roman de Camus. Ainsi, l'ouverture de l'ultime couplet ("I feel the steel butt jump/Smooth in my hand"[2]) fait directement écho à une phrase du roman : « La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse »[3]. Mais cette littéralité cède majoritairement la place à une cristallisation symbolique qui s'échappe de la stricte mise en musique de la scène de la plage.

En effet, dès le premier couplet, le vis-à-vis de Meursault se trouve au sol (« At the arab on the ground ») et le morceau joue sur la collusion des compléments associés au verbe « fixer »[4] (glissant de la mer et du soleil au canon du revolver), reflétant la confusion sensorielle du narrateur de la chanson. Et le morceau se présente donc comme une mise en perspective du roman tout entier, tant dans la mise en évidence d'un choix à effectuer[5] que dans l'indécidabilité de celui-ci[6]. D'ailleurs, cette indécision du personnage est poursuivie par une introspection plus large sur sa propre humanité à l'aune de son acte[7] – interrogation qui culmine dans l'ultime section romanesque. En effet, jouant à nouveau sur les différentes occurrences du regard, le verbe « fixer » accepte un nouveau complément qui s'ajoute tout naturellement au leitmotiv « Staring at the sea/Staring at the sun » : « myself ».

A rebours de cette proximité littérale et interprétative de « Killing an Arab » qui met autant en musique la scène de la plage qu'il cristallise les méditations existentialistes du roman, l'album *Animals* prend davantage de libertés avec l'hypotexte orwellien. A ce titre, celui-ci n'est finalement qu'un pré-texte à l'album de Pink Floyd qui en conserve simplement la métaphore animalière (réduite à trois castes : les maîtres cochons, chiens policiers et moutons de Panurge apeurés). La structure de l'album tend d'ailleurs à lui conférer une indépendance relative et la visée de l'apologue n'est donc plus le totalitarisme mais bien le

[1] Voir l'expansion démesurée des projets de Pink Floyd, notamment menée par la mégalomanie et la conception intellectualiste de la musique de Roger Waters.
[2] « Je sens le sursaut de la crosse d'acier/Lisse dans ma main », (« Killing an Arab », The Cure, 1978).
[3] Albert Camus, *L'étranger, op.cit.*, p. 62.
[4] "Staring at the sea/Staring at the sun/Staring down the barrel", (« Killing an Arab », The Cure, 1978).
[5] "I can turn/And walk away/Or I can fire the gun", (*Ibid.*)
[6] "Whichever I chose/It amounts the same/Absolutely nothing", (*Ibid.*)
[7] "Staring at myself/Reflected in the eyes/Of the dead man on the beach", (*Ibid.*)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

libéralisme économique[1] et l'ordre moral puritain[2]. Aussi, il ne s'agit pas ici de transposer musicalement le roman mais d'employer son canevas matriciel et sa force satirique en déplaçant l'objet de la satire. Dès lors, tandis que le titre « Killing an Arab » reprenait directement une scène du roman, le glissement d'*Animal Farm* à *Animals* sous-entend immédiatement un nouvel arrière-plan : ce ne sont plus les aspects liberticides et totalitaires au sein d'une structure collective qui sont visés, mais les rapports inhumains de force et de domination entre des individus dénués d'une quelconque idée de vivre-ensemble. En ce sens, *Animals* fait bien référence à des animaux mais la ferme a disparu. Et la composition de l'album encadre sa critique violente de chacune des classes dans les trois morceaux centraux « Dogs », « Pigs » et « Sheep » du titre double « Pigs on the Wing » qui invoque dans un « you » indéfini un appel idéaliste à l'entraide et la communauté[3]. Cet appel rompt alors avec les apostrophes et les injonctions violentes[4] et esquisse un chemin difficile vers « un abri contre les cochons volants »[5].

Un écart important apparaît donc au travers de ces deux exemples, dont un reste plus profondément lié à son hypotexte romanesque quand l'autre tend à s'en évader très largement. En effet, *Animals* détourne finalement très rapidement l'hypotexte orwellien et en conserve davantage la méthode que la visée. Seulement, la relative proximité de « Killing an Arab » avec *L'étranger* n'est en aucun cas une soumission à ce dernier tant le morceau se propose comme une mise en musique redéployant des fragments textuels tirés d'une scène pour les confronter de manière condensée à l'horizon interprétatif du roman.

[1] Voir par exemple la pochette de l'album illustrée de la Batter Sea Power Station londonienne et la référence à Margaret Thatcher (« You like the feel of wheel ») tout au long du second couplet de « Pigs », (Pink Floyd, « Pigs », *Animals*, 1977).
[2] Voir la référence à Mary Whitehouse à qui est « dédié » le dernier couplet de Pigs.
[3] "If you didn't care what happened to me/And I didn't care for you/We would zig zag our way through the boredom and pain" (Pink Floyd, "Pigs on the Wing 1", *ibid.*) et "You know that I care what happens to you/And I know that you care for me/So I don't feel alone" ("Pigs on the Wing 2", *ibid.*)
[4] Le recours à la deuxième personne dans les premiers vers des trois titres centraux est en effet assez explicite : "You gotta be crazy, you gotta have a real need" pour « Dogs », "Big man, pig man, ha ha charade you are" pour « Pigs (Three Different Ones» et "Harmlessly passing your time in the grassland away" pour « Sheep », (*Ibid.*)
[5] "A shelter from pigs on the wing", ("Pigs on the Wing 2", *ibid*).

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

B. La mise en musique : « Dog Is Life/Jerusalem », William Blake repris et détourné par The Fall[1]

Et ces pieds dans les temps anciens/Ont-ils foulé les vertes hauteurs de l'Angleterre ? [2]

William Blake, « And Did Those Feet in Ancient Time »

Je pense que je vais émigrer en Suède ou en Pologne [3]

The Fall, « Dog is life/Jerusalem »

« And Did Those Feet in Ancient Time » est extrait de la préface de *Milton, A Poem*, recueil paru entre 1804 et 1808. C'est ce poème de William Blake qui est repris par The Fall dans sa chanson « Dog Is Life/Jerusalem ». Se faisant l'écho de la tradition relatant l'épisode d'une visite de Jésus en Angleterre, à Glastonbury, il reprend la légende tirée de l'*Apocalypse* selon Saint-Jean, annonçant la seconde venue du Messie sur Terre en vue de fonder une nouvelle Jérusalem. Ainsi, associant légende et texte biblique, le poème ouvre le recueil *Milton* en appelant prophétiquement à la construction de cette nouvelle Jérusalem sur la terre anglaise, à la lutte de l'esprit contre « ces sombres Moulins Sataniques »[4], caractérisant l'industrialisation de l'Angleterre. Jérusalem devient alors un motif de la liberté individuelle de l'esprit[5] ayant en vue la construction d'un paradis terrestre.

« Dog is life/Jerusalem » est une chanson tirée de l'album de The Fall, *I Am Kurious Oranj*[6], sorti en 1988. Groupe mancunien régi par la figure tutélaire de son leader Mark E. Smith, The Fall reste un groupe à l'univers opaque et sans concession, très marqué par la littérature[7]. Avec cette longue chanson de près de neuf minutes, le groupe se lance dans une transposition du texte blakien. En effet, à la suite d'un long couplet parlé de Mark E. Smith,

---

[1] Ces analyses ont été publiées sous la forme d'un article dans Jean-Phillippe Ury-Petesch (dir.), *L'intertextualité lyrique, op.cit.*

[2] "And did those feet in ancient time/Walk upon England's mountains green […]", (William Blake, *Milton*, édition traduite et établie par Pierre Leyris, Paris, José Corti, 1999, p. 42-43.) [Toutes les citations anglaises et leurs traductions seront tirées de cet ouvrage.]

[3] "I think I'll emigrate to Sweden or Poland" [Pour toutes les traductions de cette chanson, il s'agira de notre traduction.], (« Dog Is Life/Jerusalem », The Fall, *I Am Kurious Oranj*, 1988 (Mark E. Smith/Mark E. Smith/William Blake)) Le texte intégral de la chanson est disponible en annexe.

[4] "these dark Satanic Mills", (William Blake, *Milton, op.cit.*, p. 42-43.)

[5] Voir liste des personnages et lieux mythiques proposée par Pierre Leyris dans cette édition de *Milton* une définition de Jérusalem : « La Jérusalem céleste, épouse de l'Agneau, est la cité sainte à venir. En tant que fille d'Albion, c'est la Liberté à trouver du genre humain, la vision divine en chacun de nous. » (*Ibid.*, p. 36.)

[6] Cet album a été originellement conçu dans le cadre d'une comédie musicale, issue d'une collaboration avec un ballet dirigé par Michael Clark.

[7] The Fall fait d'ailleurs immédiatement référence à *La Chute* d'Albert Camus. L'influence de Blake sur Mark E. Smith était bien connue mais est encore plus manifeste depuis « WB », chanson tirée de l'album *The Unutterable*, paru en 2000, et qui s'intéresse aux visions et aux thématiques récurrentes du poète.

apparaissent au cœur même de la chanson tous les quatrains du poème « And Did Those Feet in Ancient Time ». Les deux premiers, tout d'abord, sont entrecoupés par le lancinant refrain « Jerusalem », puis les deux derniers après un second couplet, cèdent finalement la place à la scansion *ad libitum* du refrain : « Jerusalem / Jerusalem / Jerusalem / Jerusalem ; It was the fault of the government »[1].

Les deux couplets se déploient dans une tonalité différente. Le premier propose une vision chaotique et sombre d'un monde envahi par une agressivité dégradante et morbide[2]. Télescopant les occurrences et les emplois du terme « dog », ce premier couplet présente une absence manifeste de l'homme qui cède la place à l'animal et en l'occurrence au chien. Celui-ci devient omniprésent et s'impose également aux autres animaux[3]. On est ici proche des techniques du *cut-up* de Burroughs. En effet, les mots sont lancés en pâture dans un désordre allant bien souvent jusqu'au non-sens lors de la première écoute et même lors de la première lecture :

> Dogs pet dogs, dogs rapacious wet dogs
> Owner of dogs-slow witted dog owner
> Owner of rabid dog saving fare for tunnel
> Euro-dream of civil, civil liberation for dogs
> Society secret society inevitable nightmare[4]

Cet extrait singularise bien le cauchemar de la société décrite, où des éléments politiques (« Euro-dream of civil », « civil liberation ») se fondent dans un décor malsain et angoissant, où les luttes de pouvoir engendrent un chaos. La personnification animalière témoigne bien de la violence de ce lieu incertain et indéterminé. Il se clôt sur la formule « Dog is life », illustrant cet envahissement violent singularisé dans la figure du « dog ».

Le second voit l'apparition d'un « je » narratif dans le récit désinvolte et anecdotique d'un homme marchant dans la rue, glissant sur une peau de banane puis frappé à la tête dans sa chute par une brique saillante. À la suite de cette mésaventure, le narrateur fait montre de son désappointement et accuse ironiquement le gouvernement de cette chute qui s'élargit très rapidement à toute sa personnalité : "And on my way down I caught the side of my head on a

[1] « Jérusalem / Jérusalem / Jérusalem / Jérusalem ; C'était la faute du gouvernement ».
[2] "Dog shit baby baby ass-lick dog mirror/Dead tiger shot and checked out by dog" (« Merde de chien bébé bébé léchage de cul chien miroir/Tigre mort tué et mort vérifiée par le chien»).
[3] L'ouverture de la chanson est à ce titre remarquable : "You don't see rabbits being walked down the street/And you don't see many cats on leads" (« Tu ne vois pas de lapins promenés dans la rue/Et tu ne vois pas beaucoup de chats en laisse »).
[4] « Chiens favoris chiens, chiens rapaces, chiens mouillés/Propriétaire de chiens lents d'esprit, chien propriétaire/Propriétaire d'un chien enragé économisant le billet du tunnel/Rêve européen de civil, libération civile pour les chiens/Société secrète société cauchemar inévitable ».

protruding brick chip / It was the government's fault […] I became semi-autistic type person / And I didn't have a pen"[1].

Quant à la reprise des quatrains, de très légères modifications se sont glissées dans leur transposition. Légères sur le plan formel, elles ne le sont pas sur le plan sémantique et inversent la perspective finale des deux derniers quatrains. Le troisième quatrain est dépourvu de son dernier vers « Bring me my Chariot of Life » et de ses pronoms et adjectifs possessifs « my » et « me ». Les trois premiers vers du quatrain final sont modifiés. Alors que le texte blakien est : "I will not cease from Mental Fight / Nor shall my Sword sleep in my hand / Till we have built Jerusalem / In England's green & pleasant Land"[2], la réécriture est la suivante : "And though I rest from Mental Fight / And though sword sleeps in hand / I will not rest till Jerusalem is built / In England's green and pleasant Land"[3]. Ainsi, il ne s'agit pas simplement d'une citation de l'hypotexte mais de son apposition aux côtés d'un texte étranger, engendrant alors un travail réciproque des deux textes mis en présence[4].

En outre, ce jeu intertextuel lyrique est d'autant plus intéressant au vu du devenir de ce poème, mis en musique de multiples fois[5] et considéré comme un des hymnes de l'Angleterre. De fait, la chanson ne se réapproprie pas simplement le poème tiré du *Milton*, mais le devenir de ce poème et la connotation patriotique dont il se pare. En effet, ce poème prend alors le titre de « Jerusalem » dès 1916 avec la version de Charles Hubert Hastings Parry, qui devait exhorter les troupes anglaises au combat pour la défense de « la verte et riante Terre d'Angleterre »[6].

Malgré tout, la référence à William Blake est bien première et primordiale d'autant plus qu'il est cité manifestement comme co-auteur de la chanson. L'apparition du nom même de l'auteur revêt plus d'importance qu'il n'y paraît, tant le poème est désormais débordé et moins connu que l'hymne « Jerusalem » auquel il a donné ses paroles. Cette reconnaissance du texte tendrait alors à faire de ce jeu intertextuel un simple processus citationnel, bien

[1] « En descendant, une brique saillante a heurté un côté de ma tête / C'était la faute du gouvernement […] Je suis devenu un genre de personne à-moitié autiste / Et je n'ai même pas un enclos »
La vision du lieu de vie comme « enclos » file la métaphore également la métaphore animalière.

[2] « Je ne ferai pas trêve au Combat de l'Esprit / Et mon Epée ne dormira pas dans ma main / Tant que nous n'aurons point bâti Jérusalem / Sur la verte et riante Terre d'Angleterre ».

[3] « Et bien que je me repose du Combat de l'Esprit / Et que mon Epée dorme dans ma main / Je n'aurai de repos que lorsque Jérusalem sera construite / Sur la verte et riante Terre d'Angleterre ».

[4] A nouveau, « [...] la citation n'a pas de sens en soi, parce qu'elle n'est que dans un travail qui la déplace et qui la fait jouer. », (Antoine Compagnon, *La seconde main*, *op.cit.*, p. 38.)

[5] On peut citer la version d'Emerson, Lake et Palmer sur l'album *Rain Salad Surgery*. Il est également utilisé dans différents sketchs des Monty Python ou dans divers films.

[6] William Blake, *Milton*, *op.cit.*, p. 43.
« Jerusalem » ne devient pas seulement un hymne militaire, il est également utilisé dans des manifestations culturelles ou sportives. Il est aussi le dernier morceau joué lors de la traditionnel « Last Night of the Proms », dernière soirée de concert des « Proms », huit semaines de concert joué au *Royal Albert Hall* à Londres.

distinct du plagiat. D'ailleurs, on devrait sûrement substituer au terme de citation celui de parodie. Si la parodie selon Tiphaine Samoyault « transforme une œuvre précédente, soit pour la caricaturer, soit pour la réutiliser en la transposant »[1], alors ce cas précis semble tenir de la transposition. Seulement, si Sophie Rabau a parlé d'un « certain flou »[2] à propos de la parodie, c'est parce qu' « elle [la parodie] a désigné aussi bien des transpositions sérieuses que des pastiches ou des travestissements burlesques »[3]. Ce « flou » se cristallise autour de l'objet véritable de la parodie : s'agit-il de l'hypotexte ou de ses emplois patriotiques postérieurs ? On pourrait en ce sens supposer ici qu'il s'agit à la fois d'une satire de cette connotation patriotique et d'une transposition sérieuse et euphorique du poème de William Blake.

Ainsi, dans ce double jeu parodique « lié à ce mélange de dépendance et d'indépendance qui fait toute l'ambivalence de la parodie »[4], on trouverait toute la fécondité de cette intertextualité lyrique multiple. Différents éléments plaident en faveur de ce détournement multiple de l'hypotexte : les modifications textuelles des deux quatrains finaux, le contexte installé par le premier couplet et l'anecdote satirique du second couplet[5]. En effet, les modifications dans l'ultime quatrain renversent complètement le sens du poème. D'un chant invitant au combat de l'esprit, d'une vigueur à jamais assoiffée de liberté, l'hypotexte blakien est détourné dans un refus ironique de croire à une Angleterre juste et libre :

> I was very let down / From the budget I was expecting a one million quid handout / I was very disappointed / It was the government's fault […] I think I'll emigrate to Sweden or Poland / And get looked after properly by government [6]

Cette déception est bien marquée du sceau de l'ironie, tant les reproches faits au gouvernement sont extravagants[7] et tant cette déception semble feinte. En effet, le désaveu de l'Angleterre actuelle est bien préalable et parfaitement installé dans le premier couplet.

---

[1] Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature,* Paris, Armand Colin, 2005, p. 38.
[2] Sophie Rabau (coll.), *L'intertextualité, op.cit.*, p. 242.
[3] *Ibid.*, p. 242.
[4] Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, op.cit.*, p. 38.
[5] L'interprétation singulière de Mark E. Smith participe également de cette dénégation de l'Angleterre. En effet, scandant les mots plus qu'il ne les chante, il martèle cet hymne avec fracas en le détournant du caractère plus extatique et emphatique de sa version « officielle ».
[6] « J'ai été très désappointé/J'attendais du budget une subvention d'un million de livres / J'ai été extrêmement déçu / C'était la faute du gouvernement […] Je crois que je vais émigrer en Suède ou en Pologne / Et être entretenu correctement par le gouvernement »
[7] "And on my way down I caught the side of my head on a brick chip / It was the government's fault […] From the budget I was expecting a one million quid handout / I was very disappointed" (« En descendant, une brique saillante a heurté un côté de ma tête / C'était la faute du gouvernement […] J'attendais du budget une subvention d'un million de livres/J'ai été extrêmement déçu »)

Le détournement de l'hypotexte blakien singularise immédiatement le contraste entre deux visions de l'Angleterre. Il entraîne avec lui la vision romantique de William Blake qui s'oppose violemment à l'Angleterre esquissée dans le premier couplet. Ainsi, au-delà de ce contraste bien manifeste, se déploie l'impression désabusée de la chanson : "And though I rest from Mental Fight / And though sword sleeps in hand / I will not rest till Jerusalem is built / In England's green and pleasant Land"[1].

Le rire est ici profond et soutenu par le caractère obsédant de la rythmique musicale. Ainsi l'ironie grinçante semble s'attaquer bien plus à la coexistence d'une Angleterre socialement dévastée, chaotique et de la présence d'un patriotisme dont le chant issu du texte blakien est un des exemples. De fait, l'intertextualité se matérialise ici dans un jeu subtil de transposition d'un hypotexte pour installer un contraste entre deux contextes puis dans une parodie ironique de l'hymne patriotique issu de cet hypotexte. Cette décision intertextuelle lyrique retourne finalement au texte premier pour le distancier ironiquement de l'hymne qu'il a engendré et pour rire de cette croyance en « la verte et riante Terre d'Angleterre »[2].

Ces deux exemples sont manifestes des puissantes influences littéraires sur les artistes, dont certains ne sont pas simplement reconnus pour leur talent d'interprètes, mais aussi de paroliers ou d'écrivains. Dans cette double production de *songwriter* et d'écrivain transparaissent les nombreuses influences littéraires de ces artistes, à l'instar de la lecture de Camus par Robert Smith et celle de William Blake par Mark E. Smith, deux figures du post-punk dont la filiation littéraire est revendiquée aussi bien dans leurs textes que dans leurs interviews[3]. Ces filiations forment d'ailleurs parfois un arrière-plan récurrent à la production d'un même artiste[4]. Or ce fond littéraire ne se manifeste pas nécessairement par la volonté d'adapter ou de mettre en musique une œuvre littéraire, mais par un recours à de multiples motifs poétiques qui traversent en filigrane quelques morceaux, un album, ou toute une carrière[5].

---

[1] « Et bien que je me repose du Combat de l'Esprit / Et que mon Epée dorme dans ma main / Je n'aurai de repos que lorsque Jérusalem sera construite / Sur la verte et riante Terre d'Angleterre »

[2] William Blake, *Milton, op.cit.*, p. 43.

[3] Mark E. Smith n'a de cesse de citer ses multiples influences littéraires lors d'interviews et Robert Smith a également revendiqué sa fascination pour le courant existentialiste. Leur appartenance au post-punk confirme les affinités littéraires de ce mouvement.

[4] La présence rimbaldienne est omniprésente chez Patti Smith, voir par exemple Patti Smith, *Early Work*, « Dream of Rimbaud », New York, Norton & Company, 1994, p. 42-43. Quant aux influences littéraires (Blake, Longfellow, Thomas ou Rimbaud) de Dylan, voir notamment Michael Gray, *Song & Dance Man III, The Art of Bob Dylan*, New York, Cassell, 2000, p. 45-84 ; Christopher Ricks, *Dylan's Visions of Sin*, New York, HarperCollins, 2003.

[5] Pour un panorama plus large des influences littéraires selon chaque courant propre au rock, voir *infra*, « les affinités littéraires du rock ».

III. Vers la formation d'un réseau intertextuel

L'expression « réseau intertextuel » tient peut-être du pléonasme, mais elle renvoie à la façon dont les textes façonnent à l'infini des jeux d'échos et de résonances parmi des références musicales passées à la littérature et des figures littéraires dont s'est emparée la musique. C'est notamment dans la zone des mythes que ce tissage intertextuel est le plus visible, jouant sur le dialogue entre le rock, ses propres référents et les mythes antiques ou populaires. Ce réseau revêt un aspect vertigineux lorsque les références intertextuelles se perdent dans un glissement incessant entre musique et texte jusqu'à brouiller leurs origines premières.

A. Intertextualités mythiques

La notion d'« imaginaire » permet dès lors d'envisager le rock comme une musique exerçant une fascination sur les écrivains, fascination qui se construit au travers de mythes et de représentations symboliques dont il est indissociable. Écrire (sur) le rock nécessite donc de se confronter à ces topoï du rock, en les représentant fidèlement, en les réinvestissant de manière plus distanciée voire en les détruisant. Seulement, cette appropriation d'une mythologie propre à la musique est contrebalancée par une volonté de projeter le rock sur des mythes proprement littéraires. D'une certaine manière, c'est bien la littérature qui a été la raison et le moyen de cette mythologie rock[1].

L'articulation entre rock et littérature se précise donc ici dans une nouvelle perspective, car si l'on peut bien soulever l'idée d'un imaginaire musical rock de la littérature[2], cette notion se construit dans un rapport dynamique entre les deux pôles. On fait alors face à une construction littéraire qui cherche à répondre à la problématique posée par la représentation de la musique, de son univers, de sa « physionomie ». La littérature emploie alors ses propres moyens, notamment métaphoriques, et actualise finalement de manière formelle le mythe musical. Il ne s'agit donc pas simplement de voir les jeux d'apports symboliques entre ces deux sphères, mais bien d'envisager leur construction de manière simultanée. Et, en effet, sans l'écrit, le mythe ne semble inscrit que dans un espace indéfini et à nouveau flou, dans un imaginaire dont la littérature s'empare et qu'elle travaille.

[1] Patrick Eudeline a par exemple cette formule définitive dans sa « Préface » au *Dictionnaire raisonné de la littérature rock* concernant l'articulation du mythe rock et du texte : « Accessoirement, on le sait, l'écrit a apporté le mythe au rock. Rien de moins. Pas de seventies sans « Bye Bye, Baby Bye, Bye Bye » de Peelaert et Nick Cohn », (Patrick Eudeline, « Préface », art.cit., p. 12.)

[2] Voir *infra*, « Quatrième Partie, un imaginaire rock de la littérature ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

« Cosmogonie »[1], « mythologie », la littérature consacrée au rock ne manque donc pas de termes pour décrire sa propension à déployer l'histoire musicale dans un espace mythique. Ce déploiement joue sur une double tentation : inscrire le rock dans une intertextualité mythologique musico-littéraire antérieure à lui (Orphée, Hermès, Faust) mais également forger à partir du référent rock une mythologie qui lui est propre. Ce double mouvement d'hybridation et d'élévation au rang de mythes illustre la tension manifeste et inhérente au rock : son évidente inscription dans une continuité culturelle et sa volonté récurrente à l'indépendance et à l'autonomie[2].

1. Hybridations mythologiques : réécriture et transposition

Mythologies antiques

> J'ai tout à coup l'impression de parler d'Achille, d'Agamemnon ou de je ne sais quel Héros de la mythologie grecque.
>
> Lydie Salvayre, *Hymne*

Se surprenant elle-même à décrire Jimi Hendrix comme un héros homérique, Lydie Salvayre explicite un procédé récurrent qui tend à ériger des artistes rock au rang de personnages mythologiques. Aussi, les mythes antiques sont réinvestis par les écrivains, ménageant une place au rock dans les représentations littéraires et confrontant ces représentations aux moments légendaires du rock. Et payant à ce titre leur « dette » à la musique, cet investissement des images canoniques du rock actualise les grands mythes antiques, et notamment la figure d'Orphée, mythe fondateur de la création artistique et musicale[3].

Ce recours au mythe orphique est notamment au cœur du roman *The Ground Beneath Her Feet* de Salman Rushdie annoncé dès l'épigraphe – si ce n'est le titre – par la citation des *Sonnets à Orphée* de Rainer Maria Rilke[4]. En effet, dans ce roman gigantesque,

[1] Cf. Guy Darol, *Frank Zappa/One Size Fits All, Cosmogonie du sofa, op.cit.*
[2] Voir « Introduction ».
[3] « Ecrire sur la musique revient à s'appuyer sur les puissances du langage. L'écrivain ne paye sa dette à la musique ou ne peut lui reprendre son bien qu'en ne travaillant dans son propre domaine. », (Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman, op.cit.*, p. 45.)
[4] "Set up no stone to his memory. /Just let the rose bloom each year for his sake./ For it is Orpheus. His metamorphosis/in this one and in this. We should not trouble/about other names. Once for all/it's Orpheus when

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Rushdie met en scène la construction d'un mythe orphique contemporain[1], où Ormus Cama est à la recherche de son amante Vina, Eurydice moderne, dans un enfer symbolisé par l'enfermement halluciné dans la drogue[2]. Mais outre cette actualisation du mythe orphique, le texte multiplie les références aux figures antiques, non seulement Orphée, mais également Phèdre[3], Hadès ou Perséphone :

> Ou – ce qui est le plus choquant – est-ce une conséquence de la réaffirmation par Eurydice de sa vraie identité, son côté sombre, sa citoyenneté de la nuit ? Et Gayomart, le jumeau mort d'Ormus, son propre être nocturne, son Autre : est-il son véritable époux qui s'assied à côté d'elle sur son siège d'obsidienne ? Voici ma réponse. Dans la contemplation obsessionnelle de la mort, nous pouvons commencer à entendre les morts chuchoter et nous raconter comment ils ont vécu. Hadès, Perséphone, pour moi cela appartient au royaume du soi-disant. Mais l'être caché de Vina *au cours de sa vie* n'était pas une métaphore. La personne avec laquelle elle s'est cachée, c'était moi […] [4]

Réécriture du mythe orphique, le roman de Rushdie n'est pas le seul à utiliser cette référence. Elle transparaît de manière ponctuelle dans le récit hendrixien de Lydie Salvayre, faisant de la réinterprétation de l'hymne américain, un motif orphique capable d'humaniser et de réanimer un hymne devenu symbole de l'engagement militaire en Corée et surtout au Vietnam :

> L'hymne de la bannière étoilée qui était devenue depuis quelques années le Linceul de la patrie, tout maculé de sang, mais qu'il arracha sur son lit de mort, qu'il ranima en soufflant sur lui les vents déchaînés de la résurrection, qu'il fit plus violent, plus haletant, plus lyrique, qu'il fit plus humain, qu'il détruisit et magnifiquement reconstruit, et qu'il porta, par son talent à la hauteur des Hymnes d'Orphée, le

---

there's singing…" (« N'érigez point de monument. Laissez la rose/Chaque année à sa gloire seulement fleurir. Car Orphée est cela. C'est sa métamorphose/En ceci ou cela. Pas la peine pour nous/De chercher d'autres noms. Car une fois pour toutes/Quand cela chante, c'est Orphée. »), (Salman Rushdie, *The Ground beneath her Feet* London, Jonathan Cape, 1999 ; *La terre sous ses pieds* (traduit de l'anglais par Danielle Marais), Paris, Plon, 1999.)

[1] "But it's this boy from Bombay who will complete the American story, who will take the music and throw it up in the air and the way it fall will inspire a generation, two generations, three. Yay, America." (« Mais c'est ce garçon de Bombay qui va compléter l'histoire américaine, qui va prendre cette musique pour la lancer en l'air, et la façon dont elle retombe inspirera toute une génération, deux générations, trois. Hourra l'Amérique. »), (*Ibid.*, p. 252 ; 349.)

[2] "And there's worse to come. Prmus is apparently chasing dead Vina down every rabbit hole he can find. It is Shetty's contention that the rock god is now a heavy user of narcotics, pursuing his dead wife alongs trails of powder, reading her smoke signals, feeling her needle in his veins." (« Et il y a pire. Apparemment, Ormus poursuit Vina morte dans le moindre terrier. Shetty pense que le dieu du rock consomme maintenant beaucoup de drogues dures, il recherche sa femme le long des rails de poudre, lit ses signaux dans la fumée et sent l'aiguillon de Vina dans ses veines. »), (*Ibid.*, p. 497 ; 684-685.)

[3] Voir *ibid.*, p. 498 ; 686.

[4] "Or – most startingly – is it a consequence of the reassertion by Eurydice of her true identity, her dark side, her citizenship of the night? And Gayomart, Ormus's dead twin, his own right self, his Other: is he her true husband, who sits beside her upon her obsidian chair? Here's my answer. In the obsessive contemplation of death we may begin to hear, from the dead, whispers of how they lived. Hades, Persephone, all that belongs, for me, to the realm of the so-to-speak. But Vina's hidden self *during his lifetime* was no metaphor. The person she hid was me […]", (*Ibid.*, p. 499 ; 687-688.)

> poète musicien dont le chant subjuguait les bêtes féroces et faisait se ployer le feuillage des arbres. Il y a chez Hendrix, dans son rapport au ténébreux, dans sa connaissance de l'Enfer, quelque chose du mythique Orphée. [1]

Mais Orphée n'est pas la seule figure antique qui traverse les textes. Dans la « vie imaginaire » de Zappa proposée par Guy Darol, la figure de l'artiste est rapprochée de celle de l'Hermès ou du Mercure romain[2], présentée comme un « symbole de l'ambivalence », projetant les caractères de la divinité antique sur des questionnements contemporains[3]. C'est ce même Hermès qui apparaît dans l'*Apocalypse rock* d'Yves Adrien : « Elles annonçaient le rock'n'roll qui est la célérité, qui est l'éclair : Hermès dieu des voleurs affichant sous ses parements panthère un double cœur carburateur […] »[4].

Enfin, dans *Rosso Floyd,* les deux voix fictives de Syd Barrett débattent sur l'influence de Pan et de l'animisme dans la dimension souterraine de leur enveloppe corporelle[5].

Figures littéraires

Le mythe de Faust, autre figure bien connue de la littérature mélomane, ressurgit également. Il est notamment détourné par Greil Marcus dans *Mystery Train* pour mettre en

[1] Lydie Salvayre, *Hymne, op.cit.*, p. 187.

[2] « Mercure est l'autre nom d'Hermès dont les fonctions sont plurielles. Il est chaussé ou coiffé d'ailes et cela facilite les transports rapides. Souvent associé au Psychopompe, Hermès/Mercure passe pour un doux médiateur entre Terre et Ciel, un négociateur permettant aux Enfers les âmes douteuses. Statutairement, il résout les conflits, atténue le choc des contraires. Telle est la figure affable. D'un autre côté, il est le protecteur des voleurs et préside au commerce. Tout en trafiquant avec les escrocs, Hermès/Mercure se fait musicien. Avec une carapace de tortue et des boyaux de bœufs, il invente la lyre. Puis il conçoit deux flûtes qu'il offre à Apollon. Zeus en fait l'allié des dieux Hadès et Perséphone. Il est tout à la fois la passerelle des vertus et des vices. », (Guy Darol, *Frank Zappa, One Size Fits All, op.cit.*, p. 65.)

[3] « Symbole de l'ambivalence, radieux et obscur, musicien et séducteur, Hermès/Mercure nous fait penser que Zappa n'hésita jamais à franchir les barrières au prix fort. Il lui en coûta d'être animé du désir de connaître, y compris au-delà du possible. Son souci d'indépendance, son envie de promouvoir des œuvres (qui aurait édité, en 1968, les frénétiques cantilènes de Wild Man Fischer ?) et de natter les styles, son *touring* musical et le désir constant, souvent frustré, de former des orchestres le confrontent en permanence au problème économique. », (*Ibid.*, p. 65.)

[4] Yves Adrien, *2001, Une apocalypse rock, op.cit.*, p. 61.

[5] « Tu as compris ? Voilà pourquoi il a pu nous faire ce qu'il nous a fait…/Et tu y crois, toi ? Le dieu Pan, gras et déplumé ! Un idiot en bleu de travail qui soigne son petit jardin !/C'est comme ça qu'il se montrait quand il sortait. Tout le monde sait que les dieux cachent leur véritable apparence aux mortels./Et selon toi…la véritable apparence…c'était là, seulement sous terre ?[…] C'est vraiment humiliant d'être fondu avec un animal comme toi ! Un dieu est polymorphe, il est un influx, il est énergie, s'il le veut, il tient même dans un médiator…/Voilà que le mystique, l'animiste a parlé… Alors ils ont raison ceux qui disent que le rock étant né du rock'n'roll, le rock'n'roll du rythm'n'blues, le rythm'n'blues du blues, le blues des esclaves américains, les esclaves américains de l'Afrique, le rock est africain, magique, noir… », (Michele Mari, *Pink Floyd en rouge, op.cit.*, p. 287.)

scène le parcours Robert Johnson, explicitant les conditions de création de cette caractérisation mythologique :

> Mais engagement est un mot plein d'embûches, un mot faustien. Lorsqu'il fit sa première apparition à la guitare, Robert [Johnson] n'aurait pas su jouer de la guitare, même si sa vie avait été en jeu. […] Quelques temps plus tard, il disparut. Ils ne le revirent que des mois plus tard, un samedi soir, demandant toujours qu'on l'écoute. […] De l'extérieur, alors qu'ils prenaient l'air, [Son] House et les autres entendirent s'élever puissamment une musique dévastatrice, d'un brillant et d'une pureté jamais entendue jusque là dans le Delta dans le Mississipi. Eux, ils n'avaient plus rien à lui apprendre. « Il a dû vendre son âme au diable pour arriver à jouer comme ça » dit House à Welding. [1]

Cette figure qui apparaît derrière les traits du musicien Robert Johnson, déplace ici le mythe faustien vers un musicien légendaire, considéré comme une des figures tutélaires du rock'n'roll. Chuck Klosterman se rend d'ailleurs au croisement des routes 4 et 61[2], lieu du légendaire pacte faustien et de la naissance du rock'n'roll. Mais outre Robert Johnson[3], d'autres artistes sont parfois mis en scène pour leur pacte avec le diable. C'est le cas du Elvis de *Fonction Elvis* dont l'ombre de Faust est redoublée par la présence duelle de Docteur Jekyll et Myster Hyde[4] :

> Un électrochoc. « En quelques secondes le plus gentil garçon du monde se transformait en un fauve furieux, déhanché. C'était Jekyll et Hyde. » Jessie, Elvis et l'ombre de Faust. Il n'en faut pas plus pour devenir le King. Le Colonel Parker sait que le monstre en Elvis fera son enfer et son paradis. Il suffit d'un pacte. Gravir toujours plus loin les sentiers de la gloire. Dans le sang et l'argent. [5]

Cette association multiple des deux figures (Faust et Jekyll/Hyde) insiste donc sur la dualité d'Elvis, dualité renforcée par la présence obsédante de son jumeau mort-né dans le récit, et par la saturation de ces références aux mythes du dédoublement – Faust et Jekyll/Hyde donc mais aussi Abel et Caïn :

> Elvis est le bon jumeau de Jessie. Jekyll appelle Hyde en le craignant. Hyde se moque de Jekyll en l'enviant. Le désir incarné, magnétique, d'une nouvelle icône. La gloire, l'argent. Caïn et Abel dans la même chair, le même sang, réconciliés. Une monstruosité fascinante, magnétique. L'appel du vide. […] La communion des opposés et l'ombre de Faust. […] Mais Elvis est une chimère. Elvis suscite et provoque, de ses yeux innocents. Dieu et le Diable enfin réunis. [6]

---

[1] Greil Marcus, *Mystery Train*, *op.cit.*, p. 64-65.
[2] Voir Chuck Klosterman, *Killing Yourself to Live*, *op.cit.*, p. 123-125 ; 162-165.
[3] Voir *infra*, « Deuxième partie : périodisation et histoire comparées ». Cette association du mythe faustien à la figure de Robert Johnson est également effectuée dans un des premiers numéros des *Cahiers du rock* par Fabien Hein qui analyse les rapports entre rock et religion. Voir Fabien Hein, *Rock et Religion*, *op.cit.*
[4] Cette dualité prendra un sens encore plus prégnant dans les dimensions gémellaires et schizophréniques bien souvent associées à la représentation des rock stars (Syd Barrett, Jim Morrison, David Bowie notamment). Voir « Quatrième partie ».
[5] Laure Limongi, *Fonction Elvis*, *op.cit.*, p. 41.
[6] *Ibid.*, p. 46-47. A propos de cette dimension gémellaire voire schizophrénique dans les représentations de l'artiste, voir *infra*, « Quatrième partie, gémellité et schizophrénie ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Enfin, outre les mythes antiques et littéraires, les textes s'engagent dans une intertextualité prononcée avec des mythologies populaires, à l'image de la présence des héros de comics adulés par Elvis dans sa jeunesse dans *Fonction Elvis* :

> Le héros est masqué. Au détour d'un coup porté, PAF ! d'un bras en gros plan, son adresse, sa force, sa bonté. Il protège, punit mais ne tue pas. Seul le mal est repoussé puis annulé par sa présence. Jusqu'au prochain numéro. Où tout recommence. Au détour d'un coup porté à une ombre néfaste, son humanité et sa surhumanité explosent sur papier tramé. Puis. Tourne la page. Encore. [1]

Ce jeu de réinvestissement de grandes mythologies antiques, littéraires ou de figures contemporaines est comme le premier mouvement de cette intertextualité mythique. Le second tient en effet à la création de mythes et légendes propres au rock.

2. Créations mythiques

> Nous sommes dans l'Ouest, Monsieur ! Quand la légende devient la réalité, on imprime la légende.
>
> Laure Limongi, *Fonction Elvis*

Comme le remarque Greil Marcus dans *Mystery Train*, la mythologie du rock est bien souvent contemporaine de la vie de l'artiste[2]. En effet, elle se manifeste peu à peu selon de multiples faisceaux (textes, images, sons) avec lesquels l'artiste peut à son tour jouer et dont « il peut tester la valeur »[3]. Mais la littérature joue également un rôle dans cette appréhension de l'histoire du rock, dans sa fixation puis dans sa transmission[4]. Aussi, de nombreux textes ramassent les « bribes »[5] éparpillées de ces histoires pour éclairer et poursuivre le fil légendaire. Quand *Fonction Elvis* cherche à s'approprier cet « élan » et cette « intensité » légendaire[6], *Hymne* intègre des anecdotes biographiques en leur accordant le

---

[1] *Ibid.*, p. 22.

[2] « S'ils sont en accord avec leur public et avec les images de la communauté que leurs chansons suggèrent, les rock'n'rollers ont le privilège de voir l'effet de leurs mythes et de leurs paraboles, et même celui d'en tester la valeur. Quand c'est une longue histoire – aussi longue qu'une carrière –, elle leur revient par bribes, ce qui est, bien sûr, la manière dont elle a été reçue par le public. », (Greil Marcus, *Mystery Train*, *op.cit.*, p. 32.)

[3] *Ibid.*

[4] Voir *infra*, « Périodisation et histoire comparées ».

[5] *Ibid.*

[6] « Nous sommes dans l'Ouest, Monsieur ! Quand la légende devient la réalité, on imprime la légende. » Qu'importe qui se cache sous le masque, seul compte l'élan. C'est un personnage, un héros, un mythe, un symbole. Une incarnation composée de nos fables, de nos rêves, de nos désirs. Nous avons besoin de croire, de contempler et d'aduler. D'images contrastées auxquelles s'identifier. Un haut fait n'est qu'un haut fait. Mais la démarche de l'homme qui le représente, un peu déhanchée. Son sourire sur le côté, l'intensité de son regard. Voilà que s'ouvre la faille. Fragilité, détermination. Il se dirige vers un seul point. L'horizon de la mort. Voilà ce que nous contemplons et les histoires qui nous abreuvent, en légende. », (Laure Limongi, *Fonction Elvis*, *op.cit.*, p. 36.)

statut du mythe hendrixien[1] et *Hellfire* façonne un mythe américain à travers l'histoire d'un musicien davantage qu'un mythe musical au travers de l'histoire de l'Amérique. *2001, Une apocalypse rock* est tout entier construit sur la relecture mythologique de l'histoire des idoles du rock, à l'aune d'une analogie récurrente avec le texte biblique : « Entre ces murs d'Ile-de-France, sous un crucifix s'étaient succédées toutes les révolutions rock, toutes les agonies Sun de camionneurs égyptiens Presley 55, toutes les hystéries Fab Four de hurleuses ravageant les aéroports Beatles 65, toute l'insondable élégance de Dylan, rouvrant la Bible par les matins saphir. »[2].

Mais surtout, nombre de récits construisent de nouveaux visages à des figures déjà bien connues et pourtant toujours aussi parcourues. Ainsi, Eugène Savitzkaya s'empare du mythe du King pour l'entraîner hors d'un espace-temps donné ; Guy Darol tisse à l'infini les propres images de l'artiste pour former sa *Cosmogonie du sofa* ; Claro enferme le monde des Beatles dans une boîte noire pour faire de l'histoire du groupe, un fil inconnu peu à peu découvert et à nouveau décrypté. Enfin, dans *Rosso Floyd*, si l'ancrage historique n'est en aucun cas effacé, le récit forge un personnage fabuleux, un « monstre rose » dont les mentions sont rares et qui symbolise l'histoire du groupe. Ainsi, au début et à la fin du récit, cette métaphore du « monstre rose » vient à la fois réfléchir et interroger l'histoire douloureuse et presque fratricide du groupe, dans les déchirements successifs entre Syd Barrett et Roger Waters, puis Roger Waters et David Gilmour :

> Le monstre rose se tord vers le monstre fluide en le happant au cou. Le monstre fluide, comme il a l'habitude de le faire dans ces occasions, enfonce tous ses ongles dans le dos de son conjoint, lacérant sa chair en profondeur. Et un sang clair coule copieusement le long de leur corps unique frémissant, un sang rose qui, tombé par terre, coule et flue, et flue. [3]

S'il existe donc bien une mythologie inhérente au rock, celle-ci est largement mise en scène, investie, construite ou déconstruite par sa transposition littéraire, qui participe de la survivance des légendes qui se cachent derrière l'ensemble de ces « versions »[4]. Dès lors, les récits développent le caractère symbolique d'un ou plusieurs artistes en l'extirpant hors du cours de « l'histoire globale »[5]. Ce sentiment – exprimé par Greil Marcus reprenant à son

[1] « Et la légende dit qu'il alla jusqu'à suivre Bucky Guy à la trace, d'un club à l'autre de New York, afin de l'enregistrer sur un magnétophone portatif et de pouvoir, tout à son aise, l'étudier dans sa chambre. », (Lydie Salvayre, *Hymne, op.cit.*, p. 93.)
[2] Yves Adrien, *2001, Une apocalypse rock, op.cit.*, p. 22.
[3] Michele Mari, *Pink Floyd en rouge, op.cit.*, p. 297.
[4] « […] un mythe est la somme de ses versions », (Sophie Rabau (coll.), *L'intertextualité, op.cit.*, p. 241.)
[5] « La musique ne doit jamais être inoffensive. » Ce qui m'attire chez le Band, Sly Stone, Randy Newman et Elvis, c'est que je pense qu'ils se voient comme des Américains symboliques. Pour moi, ils essaient avec leur

compte les mots de Leslie Fielder – de l'invention d'une histoire commune est en un sens appréhendé par chacun de ces textes, faisant de ses protagonistes, les « habitants non pas de l'histoire mais du mythe »[1].

Aussi, dans la « chaîne sémiologique » du mythe qu'analyse Barthes, dans *Mythologies*, le mythe se constitue à partir d'une chaîne préexistante, et le signe de la première chaîne devient le signifiant du second. La dimension mythologique du rock irrigue donc l'écriture, qui s'en empare et la façonne. Le mythe est donc, comme le montre Roland Barthes, « [un] objet du monde [qui] peut passer d'une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert à l'appropriation. »[2]. Cette appropriation a pu être réalisée avec Savitzkaya, en transfigurant le mythe du King en un nouveau personnage littéraire, modélisé par l'écriture et s'échappant de l'arrière-plan référentiel ou dans *Rosso Floyd* où l'histoire de Pink Floyd est relue à l'aune de ce monstre rose à deux têtes. Et eu égard à ces transpositions, les résonances du rock et de la littérature se déploient dans un vaste espace intertextuel, où les références musicales et littéraires ne cessent de se faire écho, manifestant à nouveau la volatilité du rock mais aussi la dimension exogène des deux sphères artistiques.

B. Texte-musique-texte… : le vertige intertextuel

« « J'ai réalisé hier soir (…)
qu'avec son goût pour la drogue et le sexe,
sans parler de son statut de yéti du jugement dernier,
Elvis est à la réponse à la question
Qui a tué Laura Palmer ? »

Greil Marcus, *Dead Elvis* »

Laure Limongi, *Fonction Elvis*

Exergue du récit de Laure Limongi, cet extrait du *Dead Elvis* de Greil Marcus incarne de manière exemplaire ce déploiement intertextuel vertigineux. En effet, pour ouvrir sa « fiction Elvis », l'auteur ne renvoie plus directement au référent historique Elvis mais au

musique d'être à la hauteur de ce rôle. […] Leurs histoires ne sont jamais qu'un fragment de l'histoire globale, mais elles nous en montrent l'importance. C'est le sujet de ce livre. », (Greil Marcus, *Mystery Train*, *op.cit.*, p. 29.)

[1] « … être américain (à la différence d'être anglais, français ou quoi que ce soit d'autre) consiste précisément à s'inventer un destin plutôt qu'à l'hériter, puisque nous avons toujours été, dans la mesure où nous sommes américains, habitants non pas de l'histoire, mais du mythe… » […] LESLIE FIELDER « Cross the border, close the gap», (*Ibid.*)

[2] Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 2007, p. 216.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

motif Elvis analysé par Greil Marcus, tel qu'il parcourt les cultures populaires en donnant à Elvis une « seconde vie » à « l'aspect terrifiant et franchement drôle »[1]. Aussi, *Fonction Elvis* ne se propose pas simplement comme une relecture du mythe elvisien mais s'inscrit d'emblée parmi les « nombreux fragments […] éparpillés » d'un « brouhaha culturel »[2] que Marcus s'ingénue à rassembler dans une sorte d'« épistémologie»[3] de la culture. Dès lors, *Fonction Elvis* mais également *Un jeune homme trop gros* sont parties prenantes de « [l]'ombre d'Elvis […] devenue aujourd'hui un déploiement anarchique de possibilités, un élan de liberté moins visible mais tout aussi puissant qu'Elvis le fut jamais de son vivant. »[4].

Le récit de Michele Mari incarne également de manière exemplaire cette expansion intertextuelle. Sous-titré « Roman en 30 confessions, 53 témoignages, 27 lamentations dont 11 outre-mondaines, 6 interrogations, 3 exhortations, 15 rapports, une révélation et une contemplation »[5], il constitue un assemblage de récits aux narrateurs multiples dont les statuts divergent : témoignages directs ou indirects de l'histoire des Pink Floyd, prosopopées, discours de contradictions ou d'assentiments. Mais parmi ces confessions, témoignages, lamentations ou autres exhortations, on trouve également « quinze rapports » qui sont présentés comme des fragments de textes directement reproduits au sein de cette vaste enquête historique[6] et dont la référence est bien souvent retranscrite au cœur même du récit comme pour cette citation d'*Inside Out* : « *Pink Floyd. L'histoire selon Nick Mason*, trad. De l'anglais par S. Lamoine, E. Luc, D. Mathieu *et al.*, Paris, Editions EPA, 2007, p. 342.) »[7].

---

[1] "the terror, and the fun of this, Elvis Presley's second life", (Greil Marcus, *Dead Elvis, op.cit.*, p. xiv ; 10.)
[2] "cultural noise", (*Ibid.*, p. xv ; 10)
[3] *Ibid.*, p. xv ; 11.
[4] "[…] the shade of Elvis is now an anarchy of possibilities, a strain of freedom less clear, but no less suggestive, than the man ever was.", (*Ibid.* p. xix ; 11.)
[5] Michele Mari, *Pink Floyd en rouge, op.cit.*, p. 5.
[6] On peut lire respectivement une lettre de Ronald Laing datée du 18 juillet 1967 concernant l'examen clinique de Syd Barrett, un extrait du roman *Le Rameau d'or* de J. G. Frazer, un extrait de *Floydspotting, Guide à la géographie des Pink Floyd* de A. Marziano et M. Worden, une chronique lapidaire du *Melody Maker* à propos de l'album *Atom Heart Mother*, l'entrée « Terrapin » de l'*Encyclopédie populaire Moore*, la notice « DIRAC, Paul Adrien Maurice » dans *Les grandes découvertes scientifiques*, un extrait de *Quand la science est poésie. Souvenir de Paul Dirac* de M. Pirajno, une deuxième entrée de l'*Encyclopédie populaire Moore* concernant le terme « Opel », un extrait de *The Making of « The Dark Side of the Moon »*, un article du *Washington Post* à propos d'un fait divers où les braqueurs se seraient introduits dans une banque avec les quatre masques des Pink Floyd, un article du *Guardian* au sujet de la torture de l'ancien instituteur de Roger Waters par sa femme, phénomène qui s'immisce dans la chanson « The Happiest Days of our Lives » sur l'album *The Wall*, un télégramme de Roger Waters à David Gilmour, Nicholas Mason, Richard Wright et David Gale, un extrait d'*Inside Out, L'histoire selon Nick Mason*, autobiographie du groupe par un de ses membres, le paragraphe « Diamant Fou » tiré du *Traité de gemmologie général* d'H. P. Lovecraft Jr, et enfin un *Procès-verbal du Borough d'Islington, séance du 22 octobre 1979* décrivant l'emploi illégal d'enfants par le groupe Pink Floyd pour l'enregistrement d'un album.
[7] *Ibid.*, p. 242.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Outre cette apposition de narrations fictives à des textes « réels », ce récit polyphonique s'ancre dans une intertextualité plus profonde, liée aux influences littéraires propres au groupe, comme en témoigne le « quinzième témoignage » de David Gale :

> Je sais avec certitude que lorsque Syd choisit *The Piper at the Gates of Dawn* comme titre de leur premier album, aucun d'eux ne se souvint qu'il s'agissait du titre d'un chapitre d'un livre pour enfants, son préféré : *The Wind in the Willows* de Kenneth Grahame, un livre plein de ces êtres fantastiques qui peuplent le disque. Entre autres choses, les saules sont ceux de la Cam, c'est-à-dire les mêmes que le très sérieux Roger évoquera deux ans plus tard dans son *Grantchester Meadows*… On a beaucoup parlé de la psychédélie de Syd mais le vrai psychédélique du groupe, c'était Roger : Syd était un *cantastorie*, un conteur d'histoires, qui avait le goût de l'absurde, et sa psychédélie était la même que Lewis Carroll… [1]

Dès lors, la référence littéraire *The Wind in the Willows* transposée musicalement par Pink Floyd, réapparaît dans le récit de Michele Mari par l'intermédiaire du premier album du groupe. En outre, *Rosso Floyd* déploie à nouveau cette intertextualité en donnant la parole à des personnages issus du roman (« Quatorzième témoignage, Le gnome »[2]) et surtout en attribuant aux membres du groupe des surnoms tirés du roman. Aussi, Richard Wright est « l'homme-rat », David Gilmour est « l'homme-chat », Roger Waters « l'homme-cheval » et Nick Mason est « l'homme-chien ». Seulement, ces qualificatifs sont contestés au sein même du roman par Alistair Grahame, fils de Kenneth, Grahame (l'auteur de *The Wind in the Willows*[3]*)* qui fait comme entendre la voix de l'autorité de l'écrivain sur son épigone musical.

Ces deux exemples sont paradigmatiques de cette circularité infinie de mots passant sans cesse du texte à la musique, revenant ou non à la littérature, mais restant toujours disponibles pour de nouveaux emplois. Ce schéma n'est d'ailleurs pas du tout fixé dans cette dialectique texte-musique-texte. Nombre de fragments issus originellement de la musique sont d'abord réutilisés par des artistes lors de reprises ou de citations partielles avant d'être réemployés par des romanciers ou des critiques. C'est par exemple le cas de « Roll Over Beethoven », la chanson de Chuck Berry, reprise par les Beatles, déconstruite par les Sex Pistols, devenue le titre d'un essai de Stefan Aronowitz.

---

[1] « Quinzième témoignage, David Gale », (*Ibid.*, p. 108.)

[2] « C'est moi, monsieur Syd a eu l'amabilité de me consacrer une chanson de *The Piper at the Gates of Dawn*. Mon nom, soutient-il, est Grimble Gromble : je ne le savais pas, mais c'est un nom qui me plaît. Il est très bon, monsieur Syd : pour que je ne me sente pas seul il a mis pour moi dans l'album beaucoup d'amis : quand il a pu, il leur a consacré une chanson tout entière à eux aussi, comme au chat Lucifer Sam et à l'Epouvantail, quand il n'a pas pu, il les a glissés çà et là, comme la Licorne, le rat Gérald et les petits bonhommes de gingembre. », (*Ibid.*, p. 106.)

[3] « Mais là je vois que mon livre est considéré par tous comme le livre d'un certain Syd Barrett. D'accord : ça a été le livre de millions d'enfants, il peut l'être aussi de ce Barrett. Mais, j'ai remarqué également que ces compagnons sont appelés comme des demi-animaux : l'homme-chien, l'homme-chat, l'homme-cheval, l'homme-rat. Pourquoi ? Ça ne m'intéresse pas beaucoup, mais si l'on veut vraiment jouer à ce jeu, il faut être un peu mieux informé. », (*Ibid.*, p. 282.)

D'ailleurs, les résonances intertextuelles et paratextuelles en général et épigraphiques en particulier sont au cœur de cette circularité. La formule « ce poème tue les fascistes »[1] au sein du recueil de Clara Elliott fait par exemple écho à l'inscription notée sur un sticker collée à la guitare de Woody Guthrie : « this machine kills fascists ». Dans les récits de Claro, Lydie Salvayre, Claudine Galéa ou Guy Darol qui inscrit un motif zappien « dans la coruscante tradition de Rimbaud »[2], dans le recueil *Strangulation Blues* cousu d'un « tissu de citations », ou dans les essais foisonnants de Greil Marcus, se dessinent donc les contours inachevés de ces allers-retours textuels incessants et féconds dont *Le corps plein d'un rêve* nous fournit une nouvelle occurrence :

> *A travers l'arche vide, passe un vent de l'esprit qui souffle avec insistance sur les têtes des morts, à la recherche de nouveaux paysages et d'accents ignorés ; un vent qui sent la salive d'enfants, l'herbe écrasée et le voile des méduses, qui annonce le baptême permanent des choses fraîchement créées.*
>
> ***Federico Garcia Lorca, Jeu et Théorie du Duende, 1933***
> ***Patti Smith inscrivit cette phrase en exergue de son disque, Peace and Noise, en 1997*** [3]

Cet ultime exemple souligne l'ouverture infinie de cet espace de résonances, citant dans le même mouvement le texte de Lorca et son emploi postérieur par Patti Smith. C'est d'ailleurs également Lorca qui clôt la chronique d'*Astral Weeks* par Lester Bangs[4], album de Van Morrison que Bangs considère comme son disque favori. Et, outre les « rock-fictions » et la critique rock, ce jeu d'échos incessants s'étend ainsi à tous les genres de cet espace : les artistes passant à l'écriture n'hésitant pas à se citer les uns les autres – à l'instar de Patti Smith reprenant les figures de Dylan et Morrison dans ses poèmes[5] ; les Hell's Angels devenant un trait d'union historique entre le *Hell's Angels* de Thompson, le *Electric Kool-Aid Acid Test* de Tom Wolfe et *Fear and Lothing in Las Vegas* ; ou encore, *Lost Album* reprenant l'essai de Tom Wolfe sur Phil Spector dans sa mise en scène d'un journaliste venant interroger « The Tycoon of Pop »[6].

[1] Voir Clara Elliott, *Strangulation Blues, op.cit.*, p. 167.
[2] Guy Darol, *Frank Zappa/One Size Fits All, op.cit.*, p. 77.
[3] Claudine Galéa, *Le Corps plein d'un rêve, op.cit.*, p. 113.
[4] Voir Lester Bangs, *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*, *op.cit.*, p. 20-28 ; 45-56.
[5] Voir Patti Smith, *Early Work*, *op.cit.*, p. 22 ; 27.
[6] Voir Stéphane Legrand, Sébastien Le Pajolec, *Lost Album, op.cit.*, p. 35.

Les résonances intertextuelles entre rock et littérature manifestent donc une relation intime, depuis les influences multiples de la bibliothèque littéraire sur les artistes jusqu'aux multiples mentions du rock dans les textes. Ces innombrables emplois ne témoignent pas simplement d'un jeu d'échos symboliques mais de la faculté volatile du rock à recycler les fragments littéraires et à être recyclé par la littérature. En empruntant des caractéristiques propres à l'intertextualité littéraire, il rappelle à nouveau son aspect insaisissable et fluctuant, sa saturation référentielle, son absorption des textes littéraires façonnant un tourbillon vertigineux des intertextes, dont l'origine est quelquefois brouillée par tant de déplacements.

Seulement, ces résonances ne sont pas fermées sur une bibliothèque musico-littéraire, se plaisant sans cesse à nourrir chacune de ces deux sphères. En effet, poursuivant cette écoute des résonances et bruits croisés du rock et de la littérature, cette intertextualité multiple annonce un ancrage historique profond de cet espace littéraire, périodisé à la fois par les évolutions musicales, littéraires et culturelles.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

CHAPITRE II. ROCK ET LITTERATURE : PERIODISATION ET HISTOIRE COMPAREE

Dans *Jazz belles-lettres*, Aude Locatelli insiste sur la dimension multiple des courants du jazz envisagés par les fictions en montrant comment ces dernières assurent une saisie historique du jazz[1], notamment autour du jazz classique, du bop puis du jazz postmoderne parmi lequel le *free jazz*. Dans le cas du rock, face à l'indétermination chronique du terme, la question de la périodisation apparaît donc bien comme un des enjeux les plus complexes de cette étude. En effet, le rock est bien une appellation générique qui déploie de multiples ramifications s'étendant sur une durée de plus d'une cinquantaine d'années (depuis 1954 jusqu'à aujourd'hui)[2]. Dès lors, périodiser devient une nécessité afin de dire de quel rock l'on parle mais surtout quel rock intéresse les textes. Mais cette périodisation peut prendre des directions différentes : périodisation des textes à l'aune de la musique ou périodisation de la musique à l'aune des textes, construction d'une périodisation croisée musico-littéraire ou encore soumission de la périodisation aux composantes contextuelles (historiques, sociales et culturelles)[3]. D'ailleurs, outre une saisie historique du rock, les textes participent parfois de la définition même d'un courant musical, façonnant une construction réciproque et musico-littéraire d'une histoire commune. Aussi, après avoir rapidement mis en perspective la double périodisation du rock et de la littérature, nous observerons donc la mise en scène de l'histoire du rock dans les textes et le statut des textes littéraires dans l'histoire du rock.

I. Une histoire musico-littéraire : rock et littérature en perspective

Les textes prenant le rock pour objet (critiques, romans, vies imaginaires) paraissent nécessairement à la suite des albums, chansons, artistes ou groupes auxquels ils sont consacrés. Ce processus logique de transmission vers la littérature explique l'absence de rock-fictions des *fifties* et à un degré moindre des *sixties*. Cette postériorité n'est pas nécessairement effective pour les textes où le rock n'est qu'un élément de contexte interne (*New Journalism, Gonzo Journalism*) ou externe (textes des artistes). D'autre part, les textes des chansons influencés par la littérature prennent assurément appui sur des œuvres qui leur

[1] Aude Locatelli, *Jazz belles-lettres, op.cit.*, p. 200-203.
[2] Voir « introduction ».
[3] Voirle tableau (1) construisant un panorama historique des textes envisagés. Voir *supra*, « Première partie : Tableaux ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

sont plus ou moins antérieures. Ceci conduit à envisager une périodisation croisée issue de cette double vectorisation des influences rock/littérature, périodisation musico-littéraire ouverte, articulant les textes aux évolutions musicales.

Le choix de la périodisation par décennie n'est donc pas une soumission des textes à la frise historique et culturelle. Par l'intermédiaire de ces dénominations (*sixties*, *seventies*, etc.), il ne s'agit pas simplement de replier les textes sur l'histoire musicale tant nombre d'entre eux s'inscrivent dans la construction de ces entités plus fantasmées qu'historiques, ou en font tout du moins résonner les échos. En effet, le prisme littéraire, « inventant sa propre physionomie », se déploie comme un moyen fondateur de cette histoire devenue mythologie. Aussi, la subordination périodique des textes à des éléments contextuels est alors en un sens renversée par leur propre influence sur cette périodisation contextuelle. C'est donc Nik Cohn qui dans *Awopbopaloobop Alopbamboom* (1969) scelle la fin des illusions des *sixties*, décennie dont il participera à l'illustration imagée aux côtés de Guy Pellaert avec *Rock Dreams* (1973). En s'inscrivant dans la définition de la décennie, le texte retourne son emploi et se fait le propre vecteur du rock. Et comme le dit Greil Marcus dans sa « Préface » à *Awopbopaloobop Alopbamboom*, « (l)e résultat n'est pas un affaiblissement de la romance pop, mais véritablement, son invention littéraire »[1]. Mais c'est aussi DeLillo qui met à distance ces mêmes années soixante (*Great Jones Street*) ou encore Lester Bangs qui annonce la fin du punk dès 1977[2]. Dès lors, texte et musique se répondent dynamiquement et façonnent de façon croisée l'histoire du rock[3] : les décennies du rock. Ainsi, à rebours d'une histoire secrète du XXe siècle[4], seront esquissés les contours d'un « espace de jeu »[5] musico-littéraire.

[1] Greil Marcus, « Préface » *in* Nik Cohn, *Awopbopaloobop Alopbamboom*, *op.cit.*, p. 7.
[2] Lester Bangs, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*, "Everybody's Search for Roots", *op.cit.*, p. 334-339 ; 403-409.
[3] On prendra donc ici pour appui le tableau (1) précédemment cité exposant un panorama historique de la production des textes mais également le tableau (3) qui précise les influences musicales majeures des textes. Voir *supra*, « Première partie : Tableaux ».
[4] Voir Greil Marcus, *Lipstick Traces*, *op.cit.*
[5] Voir Hal Foster, *Design and Crime*, *op.cit.*, p. 30-31.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

A. Les *Fifties* : naissance du rock, *beat generation* et fascination littéraire pour le jazz (1954-1961)

Dater la naissance du rock'n'roll est à de multiples égards une entreprise délicate. Alors que certains voient dans l'année 1954 et le titre « Rock Around the Clock » de Bill Haley & His Comets[1], la naissance effective du mouvement, d'autres expliquent que c'est en 1955 que toutes les conditions socio-économiques sont réunies pour permettre l'émergence des premiers sons du rockabilly[2]. Le consensus semble s'opérer autour de ces années 1954-1956 : « C'est pourtant exactement durant ce bref intervalle, entre 1954 et 1956, que l'esthétique rock se substitua à l'esthétique jazz et devint le pilier central de la musique populaire américaine. »[3]. Mais au-delà de ce consensus, d'autres voix s'élèvent pour tisser de manière plus complexe les origines du rock'n'roll. Ainsi, le titre du texte de Nick Tosches *Unsung Heroes of Rock'n'roll* est assez explicite, d'autant plus que le sous-titre réaffirme cette recherche des origines d'avant la genèse : *The Birth of Rock'n'roll in the Wild Years before Elvis*. Paru en 1984, il fait le pari par le biais d'une galerie de portraits de revenir à l'état sauvage, l'état de nature du rock'n'roll, en voyant dans des artistes méconnus ou oubliés ses véritables précurseurs[4]. De la même façon, la première section de *Mystery Train*, paru dix années auparavant, expose elle-aussi sous le même mode du portrait les pères fondateurs du rock'n'roll en les inscrivant dans une recherche d'une unité américaine[5]. Ainsi, faisant retour à des figures comme celle de Robert Johnson, Hank Williams ou Screamin' Jay Hawkins, Marcus ne s'intéresse pas tant à démontrer comment le rock naît du croisement entre musique noire et blanche, entre le blues et la country ou entre le Nord et le Sud, qu'à façonner des racines culturelles multiples au sein de l'Amérique.

Au travers de ces deux ouvrages se manifeste la volonté d'inscrire le rock dans une tradition américaine plus large, sans en rester aux repères historico-musicaux préétablis. À la fois éthiques et esthétiques, les convergences se déploient en effet aussi bien sur le plan musical (le son éraillé de Robert Johnson, le rythme endiablé d'Hank Williams) que sur les histoires légendaires qui entourent les artistes. Ces rétrospections rappellent comment le rock

[1] « Rock Around the Clock », Bill Haley & His Comets, 1954.
[2] Voir Richard A. Peterson, « Mais pourquoi donc en 1955 ? Comment expliquer la naissance du rock » (traduit de l'anglais (E-U) par M. Munder et A. Hennion), *in* Antoine Hennion, Patrick Mignon (dir.), *Rock : de l'histoire au mythe, op.cit.*, p. 9-39.
[3] *Ibid*., p. 9.
[4] De la même façon, dans *Country, The Twisted Roots of Rock'n'roll* (1977), il fait retour aux origines country du rock'n'roll.
[5] Cette recherche d'une autre Amérique est le *leitmotiv* dans la démarche de Greil Marcus, tant sa fascination pour les musiques populaires américaines est sans cesse reliée à l'espace américain.

s'est construit sur une mise en scène fictionnelle, qui avant d'être opéré de manière rétrospective se fondait sur un texte croisant les productions artistiques et la sphère médiatique.

En effet, ce retour textuel à l'origine est à une réappropriation *a posteriori* qui se produit entre vingt et trente années après le phénomène envisagé. En effet, au moment de sa naissance, le rock'n'roll et la littérature apparaissent comme deux objets distincts sans véritables connexions qui n'ont pas pour vocation de se rencontrer. Alors que le mouvement émerge à peine, se déploie une imagerie iconographique, sémiotique et musicale, mais qui ne prend pas véritablement corps dans des réalisations littéraires. En effet, au cœur des années 1950, la sphère élective des écrivains et romanciers restent le jazz puis le be-bop. Marquée par les diverses références au *bop* dans les récits de la *beat-generation*, « théorisée » par Norman Mailer dans *The White Negro* (*Superficial Reflections on the Hipster*) en 1957, la littérature mélomane reste dans ces années largement fascinée par le classique et le jazz, à l'instar d'*El Perseguidor* (1959) de Julio Cortázar[1]. Dans la même perspective, la critique musicale est encore très largement réfractaire au rock'n'roll à l'instar de la revue *Down Beat*. Enfin, ces années voient la parution des premiers recueils poétiques de Leonard Cohen (*Let Us Compare Mythologies* en 1954 ou *The Spice-Box of Earth* en 1961) bien avant son entrée sur la scène folk.

Les *fifties* sont donc à la fois le moment de la naissance du rock sous la forme du *rockabilly* et d'une production littéraire qui a fortement influencée les artistes des décennies ultérieures. Aussi, de manière logique, elles sont davantage marquées par les textes de la *beat generation*, les romans fondateurs de Salinger (*The Catcher in the Rye*) ou Selby (*Last Exit To Brooklyn*) ou les essais d'Huxley (*The Doors of Perception*) et de Norman Mailer (*The White Negro*) que par une quelconque influence des premiers artistes du rock sur les romanciers. Si influence musicale il y a, elle est plus largement à chercher dans l'inspiration que tirent les auteurs *beat* du be-bop ou dans la fascination des hommes de lettres pour les diverses formes du jazz. Au contraire, la dette des Doors et d'une grande partie du mouvement psychédélique à l'essai d'Huxley, l'influence du roman de Selby sur des artistes tels que Lou Reed[2] ou encore le modèle qu'a constitué le protagoniste de Salinger pour plusieurs générations de musiciens et de romanciers, constituent des jalons culturels explicitement reconnus.

[1] Voir Aude Locatelli, *Jazz belles-lettres, op.cit.*, p. 53-64.
[2] Voir Lou Reed, *Paroles de la nuit sauvage, op.cit.*, p. 376-377.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

B. *Sixties*, une pièce en deux actes ?

Acte 1 : explosion pop et tradition folk (1961-1966)

Les *sixties* sont le moment de la véritable explosion des musiques électriques. Né aux Etats-Unis, le rock'n'roll explose en Angleterre durant les *swinging sixties*. La *British Invasion* indique ce mouvement de retour du rock aux Etats-Unis par la déferlante de groupes anglais (au premier rang desquels Beatles, Stones, Kinks et Who) fascinés par leurs précurseurs américains (Buddy Holly, Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard) et par leurs contemporains (de Dylan aux Beach Boys). Alors que ce jeu d'allers-retours façonne des phénomènes de réception de chaque côté de l'Atlantique, il ne produit pas immédiatement des publications littéraires, outre la sphère journalistique, et les premières tentatives littéraires de John Lennon et Bob Dylan. D'ailleurs, le second s'inscrit peut-être dans un processus plus logique car contrairement à la pop, la tradition folk est issue d'une forte dimension littéraire, qui tend à donner aux textes du folk une mise en récit et une littérarité bien plus fortes. C'est ainsi que Leonard Cohen poursuit son entreprise littéraire avec la parution de ses deux premiers romans (*The Favorite Game* en 1964 et *Beautiful Losers* en 1966).

Acte 2 : une « production de concert », vers une contre-culture musicale et littéraire ? (1966-1971)

Ce deuxième temps des *sixties* apparaît comme le moment le plus fécond dans l'histoire du rock, avec la production d'albums canoniques (de *Blonde on Blonde*, *Sgt. Pepper* à *Beggars Banquet*) à tel point que certains critiques en viennent à envisager la légitimation du rock comme art et non comme une simple forme de divertissement[1]. Ce débat intervient dès 1964-1965, alors que dans le même temps, le rock n'a jamais semblé aussi près de la contre-culture américaine que cela soit dans la production de *protest song* ou dans les participations des artistes aux manifestations[2]. Sa proximité avec la contre-culture le mène également sur des chemins de réflexion philosophique et spirituelle, dans la mouvance du

[1] "A new discursive formation began to appear in 1964-1965 with high cultural appraisal of the Beatles, with the R&B debate in Britain and with the reception of Bob Dylan on both sides of the Atlantic. Obviously, some commercially successful artists could lay claims to being "serious" cultural producers". The question of whether rock was a respectable form of entertainment, which haunted the 1950s, metamorphosed into another: was not rock more than entertainment, even equal to what "high" art could offer?", (Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning*, *op.cit.*, p. 330.)

[2] Voir la participation de Dylan, Baez et Lennon notamment aux manifestations contre la guerre du Vietnam.

mouvement psychédélisme et hippie. Contrastant avec son origine désinvolte et ludique, il part à la recherche d'une légitimité esthétique au travers des albums-concepts et du rock progressif.

De façon concomitante, avec le virage dit « sérieux » du rock, de multiples artistes sont alors tentés par une production littéraire : John Lennon avec *In his own Write* ou *Spaniard in the Words*, Bob Dylan avec *Tarantula* ou encore Jim Morrison avec *The Lords and the New Creatures*. Mais les années soixante sont également marquées par la publication des premiers textes du futur *New Journalism* : *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* et *The Electric Kool-Aid Acid Test* de Tom Wolfe, *Hell's Angels* de Hunter S. Thompson ou encore *Why Are We in Vietnam ?* et *The Armies of the Night* de Norman Mailer. Aussi, ces textes mettent volontairement en scène de façon synchronique des pans choisis de la culture populaire (les courses de stock-car ou le producteur Phil Spector) ou de la contre-culture (l'aventure psychédélique, les Hell's Angels ou la contestation contre la guerre du Vietnam). Aussi, au-delà de ces quelques textes influencés autant par les expériences contre-culturelles que par les groupes qui les symbolisent (Grateful Dead, Jefferson Airplane), le mouvement rock ne peut encore être considéré comme un « hypotexte musical », au contraire de la littérature qui est pour lui une manne énorme d'inspiration.

L'influence entre littérature et rock tend donc à être uniquement vectorisée de la première vers le second, notamment en ce qui concerne les textes de fiction. Cette collusion avec la contre-culture historique américaine reste donc un moment particulier dont Altamont constitue une borne symbolique. Ce tournant des années soixante-dix et cette séparation du rock de la problématique révolutionnaire sont d'ailleurs parfaitement signifiés par les « pères fondateurs » de la critique rock naissante montrant le glissement du rock d'un ordre social vers un ordre symbolique[1]. La naissance de ce genre[2] est actualisée par un premier grand recueil, *Awopbopaloobop Alopbamboom, (The Golden Age of Rock)*, publié par Nik Cohn en 1969. Les premiers pas de la critique rock investissent donc en un sens l'espace littéraire ouvert par le rock et très peu saisi par la fiction. Quasiment dans le même temps, Charlie

[1] "Among these "founding fathers", rock songs were held to shape a generation's mental patterns as well as to unite the mind and the body in an ecstatic experience. The objective of social change was crucial in providing the embryonic field with strength enough to attain a certain amount of autonomy. But already with the founding fathers, the social promise of rock was transformed into a symbolic cultural promise, which ensured the longevity of the rock discourse beyond the counterculture context. This phase lasted till the end of the 1960s, when it seemed clear that the links between rock and counterculture were dissolving after the quest for cultural revolution had become compromised.", (*Ibid.*, p. 330.)

[2] Voir à nouveau Maud Berthomier, « De la musique et des mots. La critique rock à l'aune de la littérature (1966-1975) », Université de Poitiers, Littératures et civilisations comparées, 2012.

Gillett publie une première histoire du rock en 1970, *The Sound of the City* et Richard Meltzer, un essai intitulé *The Aesthetics of Rock*.

Dès lors, hormis les textes de Thompson, Wolfe ou Mailer, l'entrée en littérature du sujet « rock » apparaît d'emblée ancrée dans une certaine nostalgie ou désillusion, tant elle arrive après les *sixties* et leur conjonction momentanée des utopies contre-culturelles, des expérimentations musicales et des manifestations politiques. Cette apparition conjointe de textes proposant un retour critique, historique voire théorique marque bien une distanciation critique, ironique ou nostalgique vis-à-vis du rock, à l'instar de Nik Cohn déclarant en 1970 que « les plus beaux jours du rock sont derrière lui »[1].

C. *The dream is over* (1971-1977)

Ce tournant entre l'espoir et la désillusion offerte par les années soixante est manifeste dans la différence existante entre deux textes d'Hunter S. Thompson. En effet, si seulement cinq années séparent *Hell's Angels* (1966) et *Fear and Loathing in Las Vegas* (1971), un retournement profond quant à sa croyance en l'impact de la contre-culture. Et même si le premier n'est en aucun cas une apologie naïve du gang de motards, il participe d'une croyance à l'aventure contre-culturelle, que le second met à distance de façon désabusée et non-cynique[2]. Cette rupture annonce quasiment toute l'ambiguïté propre aux *seventies*, à la fois héritières des *sixties* dans leur production artistique et lucides quant au (non-)devenir du rock comme contre-culture.

Dès lors, parallèlement aux multiples expérimentations musicales, le rock devient une matière d'écriture pour des recueils poétiques (recueils de Jim Morrison et de Patti Smith[3], le *Manifeste électrique aux paupières de jupe*) et des textes fictionnels. La poésie électrique se présente véritablement comme un réinvestissement du littéraire des résonances des musiques électriques. On peut voir dans cette double production, toute l'ambivalence des *seventies*, tant le rock est pour les poètes un modèle symbolique fantasmé et tant l'histoire du rock de la décennie précédente est relue par de nombreuses fictions aux origines et aux parti

[1] "[…] rock has seen its best moments", (Nik Cohn, *Awopbopaloobop Alopbamboom*, *op.cit.*, p. 246 ; 286.)
[2] Ce caractère pragmatique de Thompson prend également forme dans ses vélléités politiques personnelles.
[3] Patti Smith aura d'ailleurs pour cette décennie les mots suivants dans l'ouverture de *Early Work* : « All of the works gathered for this volume were written in the seventies. In a time when the passing of so many events, great and small, spread an illuminating shadow across our path. […] The seventies. When I think of them of one great film in which I played a part. A bit part. But a part nonetheless that I shall never play again." (Patti Smith, "To The Reader", *Early Work*, *op.cit.*, p. ix-x.)

pris multiples qui évoquent déjà avec nostalgie, questionnent ou critiquent l'âge d'or qui les précédait (*Fear and Loathing in Las Vegas*, *Rose Poussière*, *Crash*, *Great Jones Street*, *Les déclassés*, *Un jeune homme trop gros*, *Le Livre du rire et de l'oubli*). En effet, outre *Rose Poussière* et *Great Jones Street*, le récit d'Hunter S. Thompson propose également une déconstruction hallucinée du rêve américain des *sixties*[1] quand *Crash* expose une société dévoyée par le double besoin destructeur de vitesse et de pornographie. Dans un tout autre registre, la fiction de Kundera condamne la dimension collective et universalisante du rock en n'y voyant qu'une tendance glissante à la sauvagerie et aux pulsions primitives.

Ce clivage entre aventures poétiques et distanciation fictionnelle montre toute l'ambiguïté de la référence au rock, qui prise dans un sens symbolique et général, conserve une part de force et de puissance urgente, tandis que sa représentation au sein des *sixties* est associée à une époque révolue ou inaboutie. Et alors que d'un point de vue musical, les productions des musiques électriques commencent à se diffracter sur le plan stylistique (on peut penser aux immenses différences entre le rock progressif, le garage, le glam ou encore le krautrock[2]), apparaissent peu à peu les précurseurs du punk (Velvet, Stooges, Ramones). Éclatant véritablement en 1976 et s'achevant symboliquement avec la fin des Sex Pistols en 1977, le punk s'inscrit comme un ressourcement du rock par la radicalisation et la destruction généralisée de toutes ces caractéristiques. Sur le plan littéraire, il trouve des échos prononcés dans la critique rock chez Dave Marsh et Lester Bangs ou encore en France avec les textes d'Eudeline et Pacadis[3]. Cependant, hormis les textes des critiques rock, « l'aventure punk n'est pas […] littéraire » comme le souligne Robert Louit en 1977, alors même qu'il présente les générations *beat* et hippie comme des générations combinant à la fois musique et littérature[4].

[1] "We are all wired into a *survival* trip now. No more of the speed that fueled the Sixties. Uppers are going out of style. […] Whar Leary took down with him was the central illusion of a whole life-style that he helped to create…", « Nous ne tenons plus, tous autant que nous sommes, que par une question de *survie*, à présent. Finie, l'énergie qui insufflait les années Soixante. Les drogues de grande défonce ne sont plus de mise. […] Ce que Leary a détruit en meme temps que lui est l'illusion centrale à tout un style de vie qu'il avait contribué à créer…», (Hunter S. Thompson, *Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream*, London, Flamingo, 1998, p. 178 ; *Las Vegas Parano, Une équipée sauvage au cœur du rêve américain*, Paris, Christian Bourgois, 1994, p. 183-184.)

[2] Voir *infra*, « Une frise musico-littéraire ».

[3] Respectivement *L'aventure punk* (1977) et *Un jeune homme chic* (1978).

[4] « A chaque décennie ou à peu près, il faut trouver le point de rupture. Après les rockers des années cinquante et les grands groupes anglais des années soixante, les punks constituent la troisième génération du rock. Mais ils ont bien failli ne pas arriver […] "L'aventure punk" n'a pas deux ans, et elle n'est pas – jusqu'ici – littéraire. », (Robert Louit, « Beatnik hier, punk demain … », *Magazine littéraire*, n° 130, Novembre 1977.)

D. Une littérature à rebours de la musique ? (1978-1989)

Alors que le post-punk puis la new wave en investissant de façon différente l'héritage laissé par le punk sont largement marquées par la littérature[1], les textes s'emparant des musiques électriques s'inscrivent à rebours des productions musicales, hormis *Novövision* d'Yves Adrien et dans un tout autre registre *Less than Zero* de Bret Easton Ellis. En effet, la littérature consacrée au rock s'avère alors davantage critique et scientifique que poétique ou romanesque. Issus de ces années 1980, un premier ensemble de textes esquisse un mouvement de publications érudites sur les origines du rock. En effet, amorcé avec *Mystery Train*, ce mouvement se prolonge avec l'essai de Nick Tosches *Unsung Heroes of Rock'n'roll*, les deux textes de Marcus *Lipstick Traces* et *Dead Elvis* ou encore la publication posthume du premier volume des chroniques de Lester Bangs – préfacé par Marcus – et plus tardivement de *The Dark Stuff* de Nick Kent, autant de parutions qui illustrent le retour aux sources musicales et critiques du rock.

Sur le plan théorique, *Subculture* de Dick Hebdige marque en un sens l'apogée des *Cultural Studies* dans leur appréhension des musiques populaires. S'opposant aux traditionnels *English Studies*, sous l'égide du *Center for Contemporary Cultural Studies*, ces dernières cherchent à « utiliser les méthodes et outils de la critique textuelle et littéraire en en déplaçant l'application des œuvres classiques et légitimes vers les produits de la culture de masse, l'univers des pratiques culturelles populaires. »[2]. L'ouvrage de Dick Hebdige dans son analyse précise des sous-cultures musicales (ted, mod, punk, skinhead ou autre rasta) montre comment les courants du rock peuvent être un objet d'étude.

Ce mouvement est en un sens confirmé par un ensemble hétérogène de fictions nourries par la nostalgie (*Norway No Mori*), la désinvolture (*Less Than Zero*), le fantastique (*Radio Free Albemuth*) ou l'anticipation (*Little Heroes*)[3] qui s'échappent d'une façon ou d'une autre de leur contemporanéité. Dans la même perspective, le *Hellfire* de Nick Tosches met en scène l'ensemble de la vie et de la carrière de Jerry Lee Lewis depuis les années cinquante. De fait, hormis dans des sphères plus confidentielles[4], les productions musicales contemporaines du rock n'entraînent pas immédiatement l'écriture, qui est davantage tournée vers la rétrospection fictionnelle ou historique, la critique musicale ou l'analyse théorique.

[1] Voir *infra*, « Les affinités littéraires du rock ».
[2] Armand Mattelard, Erik Neveu, *Introduction aux cultural studies*, Paris, La Découverte, Paris, 2003, p. 29.
[3] Voir *supra*, « Première partie ».
[4] Voir par exemple la production poétique de Clara Elliott, *infra*, « les textes dans l'histoire du rock ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

E. Glissements de terrains et explosion littéraire (1989-…)

L'essoufflement du post-punk et la dilution de la new wave dans la disco laissent apparaître divers revivals[1] et nouvelles tendances musicales (noise, grunge, britpop, musique électronique). Sur le plan littéraire, on peut noter une explosion de la littérature consacrée au rock quelle soit fictionnelle ou analytique. Tous les genres littéraires semblent donc touchés par cette prolifération : romans (*The Dwarves of Death, Héroes, Jack Frusciante, High Fidelity, Dorian, Dans les rapides, Juliet, Naked*), « vies imaginaires » (de manière exclusive depuis 2005, *Un démocrate-Mick Jagger, Héroïnes, Nous autres, J'ai appris à ne pas rire du démon, Fonction Elvis, Les doigts écorchés, Black Box Beatles, Frank Zappa/One Size Fits All, The Smashing Pumpkins, Lost Album, Big Fan, Nirvana, Vous n'étiez pas là, The Cure, Pearl Jam, Rosso Floyd, Le corps plein d'un rêve* ou encore *Hymne*), recueils et anthologies (*Between Thought And Expression, Early Work, The Coral Sea, Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste* ou encore *Précis de dynamitage*), essais en tous genres (*31 Songs, Like a Rolling Stone, The Shape of Things to Come, Bob Dylan, une biographie, Rock/Music Writings* ou *Figures de Bob Dylan*) et autobiographies d'artistes (*I Need More*, *Chronicles, Renegade, Life, Just Kids*).

Sur le plan de la fiction, la référence au rock, encore relativement discrète avant les années quatre-vingt se généralise, et les écrivains adaptent différents sous-genres au rock (romans du musicien, romans de l'amateur, vies imaginaires). En outre, si aucun texte ne semble directement pouvoir être affilié à un mouvement musical, se manifestent des générations d'écrivains fascinés par le rock depuis la « génération X » en Espagne[2] à ce que l'on pourrait appeler la « génération Naïve » en France[3], et puisant des références aussi bien dans l'histoire du rock que dans ses productions les plus contemporaines.

---

[1] Voir à nouveau, Simon Reynolds, *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*, London, Faber and Faber, 2011.

[2] "En los años noventa, empero, surge un grupo de escritores jóvenes cuyas primeras novelas ostentan una notable despreocupación por los fantasmas del pasado y, asimismo, por la vida. Me refiero a autores como José Ángel Mañas, Ray Loriga, Benjamín Prado y Lucía Etxebarría, metidos en un mismo saco y bautizados con términos controvertidos como "Generación Kronen", "Generación X" y "Grupo Nirvana".", (Marteen Steenmeijer, "Autenticidad, muerte y martirio: Kurt Cobain en la narrativa española", *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, consulté le 29/11/12, [en ligne] http://www.dissidences.org/kurtcobain.html)

[3] Voir *infra*, « l'histoire du rock dans les textes ».

Cet immense ensemble de textes – dont on a dressé ici un aperçu non exhaustif – interroge quant à sa synchronie et ses résonances. Le rock semble en effet être devenu une matière propice à l'écriture qui investit différents genres et s'impose de manière répétée comme objet premier du texte. Aussi, on peut d'ores et déjà observer quelques constantes dans cette double influence du rock et de la littérature. Cette dernière reste de manière récurrente une source d'inspiration pour les artistes, avec certaines prédominances selon les courants musicaux[1], tandis que, outre les champs de la critique rock voire de la littérature scientifique, le rock n'est pas immédiatement un sujet de l'écriture fictionnelle. En effet, avant les années 1980 les romanciers n'ont pas massivement intégré des représentations et les références au rock qui reste davantage cantonné aux sphères critiques (critique rock ou encore littérature scientifique). Et, depuis une vingtaine d'années, le phénomène tend à s'inverser largement tant la référence au rock est manifeste dans de multiples romans contemporains.

II. L'histoire du rock dans les textes

Les différents tableaux présentés préalablement ont recours à la décennie comme unité périodique délimitant les textes du corpus. Ce postulat tient à l'hypothèse selon laquelle la production littéraire s'est emparée des représentations symboliques associées aux différents termes anglo-saxons *sixties, seventies, eighties* ou *nineties* caractérisant chacune de ces décennies. Aussi, bien loin de vouloir reconduire un découpage quelque peu arbitraire – à l'instar du siècliste littéraire – c'est la volonté d'observer la prégnance de cette hypothèse qui a guidé cette périodicité. Certaines dates structurent le champ des musiques électriques et se sont propagées bien au-delà. Depuis les années 1954-1955 connues pour être la naissance du rock'n'roll, le temps musical s'est articulé autour de l'explosion pop britannique du début des sixties, du virage sérieux et contre-culturel dans la fin de ces années soixante, de la nouvelle virtuosité et artificialité des géants des *seventies*, mises à bas par la rupture punk. Ce récit global et nécessairement schématique[2] trouve malgré tout un écho prononcé dans les textes.

[1] Voir *infra*, « les affinités littéraires du rock ».
[2] Des études beaucoup plus précises permettent de nuancer immédiatement ce récit schématique : celle du post-punk par Simon Reynolds dans *Rip It Up and Start Again*.

A. Les *sixties* ou le mythe de l'âge d'or[1]

If you can remember anything from the sixties, you weren't really there.

Paul Kantner[2]

roaring fifties/swinging sixties, « pare-chocs contre pare-chocs jusqu'au sommet de la colline »

Yves Adrien, *2001, Une apocalypse rock*

Les *fifties* ne donnent donc pas lieu à des « musique-fictions » concomitantes de la naissance du rock et ne sont pas non plus un véritable objet d'écriture pour les générations ultérieures. Si elles restent nécessairement présentes dans les récits diachroniques de la vie d'Elvis[3] ou de Jerry Lee Lewis, aucun roman du corpus n'y limitera son récit et seuls des essais musico-historiques les choisiront véritablement comme arrière-plan. Ainsi, devant l'absence de rock-fictions mettant en scène les années 1950, *Mystery Train* et *Unsung Heroes of Rock'n'roll* constituent les deux seuls textes qui s'en emparent de manière rétrospective.

Moment fondateur du rock, les *sixties* sont au contraire érigées comme de véritables images d'Epinal de la mythologie rock, façonnées à la fois par les icônes du rock dont les portraits sont faits à maintes reprises et par les grands moments collectifs (concerts, festivals, performances, manifestations) dont les détails sont sans cesse affinés. Ce moment fondateur est largement investi par de multiples textes parmi lesquels le parti pris documentaire n'est pas toujours la norme. Aussi, lorsque les multiples essais sur l'histoire du rock, biographies des artistes ou analyses discographiques illustrent – aux sens propre et figuré – ces images devenues stéréotypes, les romans, « vies imaginaires » ou autres essais hybrides en

[1] "A mythical era even as it unfolded, the sixties were based in the belief that since everuthing was true, everything was possible.", « Ere mythique, même sur le moment, les années soixante reposaient sur la croyance puisque tout était vrai, tout était possible », (Greil Marcus, *Lipstick Traces, op.cit.*, p. 44 ; 68.)

[2] Voir le séminaire éponyme : « Le titre de ce séminaire est un bon mot attribué à Paul Kantner, et parfois à Grace Slick, tous deux membres du groupe Jefferson Airplane, fer de lance du psychédélisme à San Francisco dans les années 1960. » (Sophie Cras, Emmanuelle Guy « Séance d'introduction, Séminaire *If you remember anything from the sixties, you weren't really there* 1955-1975 : sources et méthodes", [en ligne], page consultée le 01/04/2012, URL : www.dhta.ens.fr/IMG/pdf/Seminaire1955-1975-Seance1.pdf)

[3] Voir par exemple dans le récit de Laure Limongi quelques fragments de ces années : « La fondation d'une nouvelle utopie, Graceland. La colline aux rêves. Les concerts. The Pelvis. L'apothéose. Dieu et le Diable enfin réunis. Un nouvel âge d'or, de platine de strass. American dream, de la pauvreté à la gloire, tout est possible. Un désir incarné. Meute d'avenir. C'est l'hystérie. Un nouvel âge d'or vénérant le masque de fer d'un frère qui est un mythe. » (Laure Limongi, *Fonction Elvis, op.cit.*, p. 44.) Ou encore : « Dans sa limousine, il songera à cette époque bénie, quand il se nourrissait de pain, de lait, de blé. Il se souviendra de ses longues randonnées » (Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros, op.cit.*, p. 70.) On retrouve bien une périodisation mettant en scène un paradis perdu qui remplit de nostalgie le jeune homme. Seulement, ce paradis perdu sera celui de l'enfance, non pas l'enfance du rock'n'roll, mais celle du jeune homme avant sa gloire, avant son entrée dans l'âge de l'adolescence, métaphore de l'explosion du rock. De fait, cette périodisation est bien présente dans le roman biographique, lequel est écrit symboliquement à travers les différents âges du protagoniste.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

construisent une appréhension décalée. Seulement, qu'ils aient une volonté strictement informative ou littéraire, ces textes indiquent l'intérêt lectorial et éditorial pour ces années[1]. D'ailleurs, parallèlement aux « vies imaginaires » se démultipliant depuis une dizaine d'années, le nombre de biopics cinématographiques sur les stars du rock a connu lui aussi une expansion majeure[2]. Si certains de ces textes et de ces films échappent à cette imagerie, d'autres la consacrent sans la questionner, la détourner ou la critiquer par leur dispositif textuel ou filmique, faisant écho à l'écueil du rock comme style.

Pour éviter cette imagerie culturelle ou « albumisation », le recours aux textes peut être primordial face à ces *sixties* souvent consacrées comme les années de l'image au travers par exemple de l'art conceptuel, du pop art ou du cinéma : « L'histoire des années 60 est en effet fortement occupée par une légitimité mémorielle et se réduit souvent à des albums de souvenirs pour baby boomers nostalgiques, ou à des galeries de portraits, toujours les mêmes, en technicolor. »[3]. Cette histoire idyllique est d'ailleurs largement critiquée par de nombreux textes à l'instar de Lester Bangs dans l'extrait suivant :

> Les gens sont vraiment devenus cinglés au milieu des années 60, ce fut un moment de déchaînement rock, même si l'ivresse initiale venue avec les débuts de la Drug Revolution commençait déjà à céder la place à des formes et des manières plus standardisées menaçant de plus en plus de devenir aussi oppressantes que les pires choses résolument balancées derrière soi – et même peut-être pires, parce qu'à la fin de la décennie il était devenu évident que la seule constante commune de nos petits groupes bigarrés et défoncés était un sentiment envahissant de conscience de soi qui nous envoyait, en troupeaux grognons, à des festivals hideux, rien que pour *être ensemble* […] [4]

[1] Cette question de la demande est malgré tout quelque peu arbitraire, tant la foule de textes proposés pourrait tendre à construire une demande implicite chez le lecteur.

[2] Voir par exemple, *Last Days* (Kurt Cobain) de Gus Van Sant (2005), *No Direction Home* (Bob Dylan) de Martin Scorsese (2005), *Walk The Line* (Johnny Cash) de James Mangold (2005), *Control* (Ian Curtis) d'Anton Corbijn (2007), *Joe Strummer, The Future Is Unwritten* de Julien Temple (2007), *Shine A Light* (The Rolling Stones) de Martin Scorsese (2010), *I'm Not there* (Bob Dylan) de Todd Haynes (2009), *When You're Strange* (The Doors) de Tom DiCillo (2010). Ces différents films n'emploient pas tous le même dispositif narratif mais proposent tous une lecture cinématographique des stars (individuelles ou collectives) du rock.

[3] Voir Sophie Cras, Emmanuelle Guy, « Séance d'introduction », compte-rendu cité.
Un autre exemple de schématisme illustratif ou d'albumisation est donné par Simon Reynolds dans *Rip It Up and Start Again* qui montre comment le traitement du punk et de ses successeurs reste cantonné à l'histoire bien connue des Pistols : « Les histoires traditionnelles du punk s'achèvent à sa « mort » en 1978, par l'autodestruction des Sex Pistols. Les comptes-rendus les plus extrêmes ou les plus indigents (je pense notamment aux documentaires historiques que nous servent les chaînes de télévision) sous-entendent que rien d'important n'aurait eu lieu entre *Never Mind the Bollocks* et *Nevermind*. », (Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again*, *op.cit.*, p. 13.)

[4] "People really went crazy in the mid-sixties, it was a rock'n'roll rampage for a while there even if the initial exhilaration of loosening that came with the onset of the drug revolution was already beginning to give way to more standardized forms and manners increasingly threatening to become as oppressive as the worst that had been determinedly tossed behind – perhaps worse, because by the end of the decade it had become obvious that perhaps the one common constant of our variegated and strung-out peer groups was a pervasive sense of self-consciousness that sent us in grouchy packs to ugly festivals just to be *together* […], (Lester Bangs, *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*, *op.cit.*, p. 66 ; 110.)

L'espace de textes envisagé a dès lors une relation paradoxale aux *sixties* : omniprésentes dans les romans postérieurs, elles n'ont pas donné immédiatement lieu à des rock-fictions[1]. Face aux textes issus des *sixties,* il s'agit pour les générations postérieures de romanciers, dans un premier temps, d'appréhender cette imagerie et de se la réapproprier. La référence aux *sixties* comme âge d'or fantasmé de la production musicale et de la liberté d'expression est donc sans cesse reprise mais aussi bien souvent détournée voire raillée[2] à l'instar de *Great Jones Street*. Dans *The Electric Kool-Acid Test, Radio Free Albemuth, The Ground beneath her Feet* ou *Vineland* c'est leur dimension politique et leur caractère excessif et exubérant qui sont soulignés. Dans le roman de Philip K. Dick, elles prennent alors une dimension inquiétante tant elles renvoient à une période d'activisme militant, pour laquelle les protagonistes peuvent être condamnés par les services du gouvernement.

Cependant, de multiples textes retournent également à cette origine matricielle du rock en consacrant les années soixante comme un âge d'or pour lequel émane une nostalgie certaine. Avec *Black Box Beatles*, les années soixante se manifestent en filigrane – par une tendance récurrente à l'allusion – comme le véritable microcosme de la boîte noire venant perturber le narrateur KC, intelligence artificielle qui découvre ce « legs archivé *in extenso* d'une civilisation qui l'a mis sur orbite »[3]. Dans *Little Heroes* de Norman Spinrad, le personnage de Glorianna est l'exemple typique de cette référence originelle à l'âge d'or du rock'n'roll[4]. Cette nostalgie est d'ailleurs parfois sciemment récupérée comme dans cet extrait de *Vineland,* qui fait anticiper par ses personnages la manne commerciale que constituent les *sixties* :

> […] ça fait des années qu'Ernie attend que la grande vague de nostalgie en arrive aux années soixante, et d'après ses statistiques ça devrait être la meilleure époque que ces gens-là connaîtront jamais – triste peut-être pour eux, mais pas pour l'industrie cinématographique. Notre rêve, à Ernie et à moi, c'est de dénicher une personne de cette époque, acteur et critique , Frenesi Gates […] et de la faire sortir de toutes ces années mystérieuses d'existence clandestine, pour faire un film sur les luttes politiques de ces années lointaines, les drogues, le sexe, le rock n'roll, et le message final ce sera que la vraie menace pour l'Amérique, dans ce temps-là comme aujourd'hui, vient de l'usage illégal des narcotiques ? [5]

[1] Cette absence de rock-fictions est malgré tout encore plus prégnante pour les années cinquante.
[2] Nous avions d'ailleurs souligné avec les trois récits de Schuhl, DeLillo et Bizot cette distanciation des *sixties* dans les fictions consacrées au rock. Voir *supra*., « Première partie ».
[3] Claro, *Black Box Beatles, op.cit.*, p. 18.
[4] "She had known everyone who was anyone back in the fabulous Golden Age of Sex, Drugs and Rock and Roll, and these days she was famous for taking shit from no one […]", « Elle [Glorianna] avait connu toutes les personnalités du fameux Âge d'Or, du sexe, des drogues et du rock'n'roll, et encore aujourd'hui, elle était célèbre pour sa liberté de parole […] », (Norman Spinrad, *Little Heroes, op.cit.*, p. 32 ; 48)
[5] "[…] Ernie's been waitín years for the big Nostalgia Wave to move along the sixties, which according to his demographics is the best time most people from back then are ever goín to have in their life – sad for them maybe, but not for the picture business. Our dream, Ernie's and mine, is to locate a legendary observer-participant from those times, Frenesi Gates […] and bring her up out of her mysterious years of underground existence, to make a Film about all those long-ago political wars, the drugs, the sex, the rock'an' roll, which th'

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Ce retour aux *sixties* est donc souvent bien lucide et il permet d'éclairer les goûts consciemment *vintage*[1] de certains personnages et leurs penchants prononcés pour la collection. Aussi, le littéraire souligne le phénomène de l'addiction référentielle au passé dans les musiques populaires, phénomène exemplairement analysé par Simon Reynolds dans *Retromania* (2011).

Nombre de récits témoignent malgré tout moins cyniquement de cette mise en scène du « j'y étais », « je l'ai vécu », mouvement tourné vers un passé plus authentique et plus glorieux. Cette temporalité du rock traverse aussi la vie des personnages et leur situation au moment de leurs sorties de certains morceaux légendaires : « Où est-ce que tu allais après *Satisfaction* ? […] Je courais jusqu'au sommet d'une côte près de chez moi […] »[2]. Ou encore dans *Lost Album* : « C'était en 1964, quand on enregistrait *You've Lost that Loving Feeling*. Tu te rappelles ? »[3].

Et cette mythification du « y être » ou plutôt « y avoir été » se prolonge largement au-delà du genre romanesque[4] :

> Tout le monde se rappelle où il était lorsqu'il apprit que Kennedy avait été abattu. Je serais curieux de savoir combien de personnes se rappellent où elles étaient lorsqu'elles entendirent pour la première fois la voix de Bob Dylan. Elle est tellement inattendue. » Ainsi me parlait un ami, il y a un ou deux ans […] Je me rappelle très clairement où je me trouvais lorsque j'entendis pour la première fois la voix de Bob Dylan. [5]

Que cela soit dans *Héroes*, dans *Lost Album* ou dans l'essai de Marcus, l'empreinte de la première écoute, le lieu et le temps de cette écoute, et les conséquences qu'elles suscitent, témoignent parfaitement de cette force dégagée par le morceau ou la voix, de cette impression au sens littéral qu'elle laisse sur l'auditeur. Les textes, et ce, malgré leur différence

---

ultimate message will be that the real threat for America, then and now, is from th'illegal abuse of narcotics?", (Thomas Pynchon, *Vineland*, *New* York, Vintage, 1998, p. 51; *Vineland* (traduit de l'anglais (E-U) par Michel Doury), Paris, Seuil, « Fictions and Cie », 1991, p. 58.)

[1] "My shop is called Championship Vinyl. I sell punk, blues, soul and R&B, a bit of ska, some indie stuff, some sixties pop – everything for the serious record collector, as the ironically old-fashioned writing in window says.", « Ma boutique s'appelle Championship Vinyl. Je vends du punk, du blues, de la soul et du rhythm and blues, un peu de ska, un peu de rock indépendant, de la pop des années soixante – tout pour le collectionneur de disques sérieux, comme le dit la devanture délibérément démodée. », (Nick Hornby, *High Fidelity*, *op.cit.*, p. 30 ; 46-47.)

[2] "¿Adónde ibas después de *Satisfaction*? […] Corría por una cuesta que había cerca de casa […]", (Ray Loriga, *Héroes*, *op.cit.*, p. 22 ; 23.)

[3] Stéphane Legrand, Sébastien Le Pajolec, *Lost Album*, *op.cit.*, p. 71.

[4] Voir l'exergue ci-dessous pour la période *eighties*, tiré de *Rip It Up and Start Again*.

[5] ""Everyone remembers where they were when they heard that Kennedy was shot. I wonder howmany people remember where they were when they first heard Bob Dylan's voice. It's so *unexpected*." So said a friend a year or two ago […] I remember very clearly where I was the first time I heard Bob Dylan's voice.", (Greil Marcus, *Like a Rolling Stone, Bob Dylan at the Crossroads*, New York, Public Affairs, 2005, p. 13-14 ; *Bob Dylan, à la croisée des chemins, Like a rolling stone* (traduit de l'anglais (E-U) par Thomas Pitel), Paris, Points, 2005, p. 33.)

générique, retranscrivent ce choc, par le même procédé. Un premier temps interrogatif, citation d'un interlocuteur fictif (dédoublement narratif dans les fictions) ou réel dans l'essai, laisse au narrateur des deux textes, le soin de détailler les circonstances de cette première rencontre et de faire écho à ces morceaux des années soixante. Et même lorsque l'âge d'or ne peut être véritablement daté, l'écriture construit ce moment fondateur, quasiment indépassable, qui devient la mesure de toute chose. Aussi, chez Savitzkaya, l'âge d'or est détourné de son origine musicale et de son champ de référentialité premier.

Enfin, l'autobiographie dylanienne, *Chronicles*, apporte sans doute une démonstration en creux de cette force originelle. En effet, dans l'imagerie dylanienne, les *sixties* apparaissent tellement – et certainement plus qu'elles ne le devraient – comme le moment fondateur que leur présence (encombrante) est quasiment évacuée dans ce premier volume autobiographique. Dans *Chronicles*, à rebours de l'attente du public, Dylan choisit d'éviter cette période, en ouvrant son récit par sa simple arrivée à New-York au tout début de ces années puis en n'y revenant plus. En effet, la première chronique intitulée « Notes sur une partition » coïncide avec les premières pérégrinations musicales de Dylan à New-York (concerts au café Wha ! et au Gaslight). Mais les événements ne se succèdent pas, les ellipses temporelles concernent les moments les plus attendus et les plus spectaculaires : sa rencontre avec les Beatles, les tournées événementielles de 1965-1966, les discussions avec Allen Ginsberg, son retrait de la scène artistique (au sens propre comme au figuré). Les *sixties* sont donc soigneusement évitées par l'auteur, comme pour mieux éluder ces images récurrentes à partir desquelles la figure « Bob Dylan » est si souvent construite.

Dernier exemple paradigmatique de cet âge d'or, *Chronicles* témoigne de cette charge symbolique propre à la décennie face à laquelle les écrivains ont le choix entre un parti pris ultra-documenté et documentaire, une réappropriation distanciée ou une évocation par l'absence.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

B. *Seventies* : entre rupture et continuité

> In a time when the passing of so many events, great and small, spread an illuminating shadow across our path. […] The seventies
>
> Patti Smith, "To The Reader" *in Early Work*

> A mes débuts de journaliste professionnel, juste à la fin de 1971 […], on aurait dit que le milieu rock londonien dont j'héritais refusait toujours d'admettre que les sixties étaient bien révolues.
>
> Nick Kent, *The Dark Stuff*

Les *seventies* sont donc fortement tendues entre le prolongement des mutations musicales et idéologiques nées dans les sixties et leur distanciation progressive – qui trouvera son apogée dans la mise à sac effectuée par la rupture punk. En effet, les expérimentations de Bowie, de Lou Reed ou de Frank Zappa offrent un espace de représentation pour les fictions *Héroes, Nous autres* ou *Frank Zappa/One Size Fits All*, quand l'idée qu'un changement socio-politique apparaît désuet :

> Ere mythique, même sur le moment, les années soixante reposaient sur la croyance que puisque tout était vrai, tout était possible. Parmi les rock stars, cette idéologie utopiste avait dégénéré dans les années soixante-dix jusqu'à devenir un parfait solipsisme. […] Pas besoin de changer. Le « changement » commença à paraître démodé, un mot des années soixante. [1]

Cette tension est également bien présente dans *Vineland* :

> Les années 60 achevées, quand l'ourlet des jupes descendit et que les couleurs des vêtements devinrent terreuses et que tout le monde se mit à porter un maquillage qui était censé donner l'impression que l'on avait pas de maquillage, lorsque les haillons et les rapiéçages furent passées de mode et que l'ère de la répression nixonienne s'annonça clairement […] [2]

L'idée d'une désillusion politique et d'une continuité artistique est reprise par l'ensemble des textes, faisant des représentations des *seventies*, une « décennie de la paranoïa

[1] Il s'agit ici d'une citation de *Lipstick Traces* que l'on a commencé plus haut : "A mythical era even as it unfolded, the sixties were based in the belief that since everuthing was true, everything was possible. Among rock stars, that Utopian ideology was by the 1970s reduced to a well-heeled solipsism. […] There was no need for change; "change" began to seem like an old-fashioned, sixties word.", (Greil Marcus, *Lipstick Traces*, *op.cit.*, p. 44 ; 68-69.)

[2] "When the sixties were over, when the hemlines came down and the colors of the clothes went murky and everybody wore makeup that was supposed to look like you had no makeup on, when tatters and patches had had their day and the outlines of the Nixonian Repression were clear […], (Thomas Pynchon, *Vineland*, *op.cit.*, p. 71; 78.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

en avalanche »[1], aux images contrastées sans cesse comparées à leur glorieuses aînées, à l'instar de cet extrait de *Mick Jagger, Un démocrate* : « Toutes les *seventies* filent ce coton-là : résorption du rock en genre, retour aux origines au prix d'un saut par-dessus le rock'n'people des *sixties*, négation après coup du moment démocratique du rock. »[2].

Outre cette tension entre désillusion et expérimentation, les fictions du rock accordent une grande place à la rupture punk, qui dans son double mouvement de destruction et de ressourcement du rock rejoue à de multiples égards cette mythologie de l'âge d'or. S'opposant au rock progressif et aux tentatives trop *arty*, il se présente comme un moment refondateur et éphémère mêlant contexte musical et social[3]. D'ailleurs, les personnages de *The Dwarves of Death* glorifient leur présence lors des premiers concerts punk :

> « Ah, si seulement on pouvait revenir en 76.
> Pourquoi qu'est-ce qui s'est passé en 76 ? » demanda Martin. […]
> « -7 mai 1977. Le London Rainbow. J'y étais. Putain ! Quelle soirée d'enfer ! Les Clash, les Slits, les Jam et aussi Subway Sect. […]
> Ecoute, j'y étais, d'accord ? Je me souviens du moindre groupe de merde de la période punk. Arrête de te foutre de ma gueule. » [4]

A nouveau le « y avoir été » (« le mythique concert des Clash à Rouen le 26 avril 1977, billet « j'y étais » […] »[5]), « tu te souviens »[6] semble avoir cours. Mais cette mythologie de l'instant punk – d'ailleurs largement fantasmée dans de multiples textes critiques (*Un jeune homme chic, L'aventure punk*) – est bien souvent largement questionnée par la fiction (*Human Punk, La fin des punks à Helsinki*).

---

[1] Yves Adrien, *2001, Une apocalypse rock*, *op.cit.*, p. 66.
[2] François Bégaudeau, *Mick Jagger, un démocrate*, *op.cit.*, p. 76.
[3] Voir John King, *Human Punk*, *op.cit.*, p. 179 ; 251-252.
[4] ""God I wish we were back in seventy-six." "Why, what happened in seventy-six", asked Martin. […] May the seventh, nineteen seventy-seven. The London Rainbow. I was there. What a fucking brilliant night that was. The Clash, The Slits, The Jam and Subway Sect." […] "Look, I was around at the time, right? I can remember the name of every band from the punk era. Stop taking the piss.", (Jonathan Coe, *The Dwarves of Death, op.cit.*, p. 114-115 ; 133-134.)
[5] Maylis de Kerangal, *Dans les rapides*, *op.cit.*, p. 61.
[6] Voir les nombreux « do you remember ? » dans Jonathan Coe, *The Dwarves of Death*, *op.cit.*, p. 114-116 ; 133-134.

C. Les *Eighties* ou la fausse traversée du désert

> Les historiens de la musique célèbrent souvent le fait de se trouver au bon endroit, au bon moment, en ces instants et lieux cruciaux où se déclenchent les révolutions. C'est cruel pour nous autres, coincés en banlieue ou en province. Ce livre s'adresse à – et concerne – ceux qui n'eurent pas la chance d'être au bon endroit, au bon moment […] mais qui refusèrent néanmoins de croire que tout était fini.
>
> Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again*

Les années quatre-vingt sont bien souvent réduites à une traversée du désert et pas uniquement sur un plan musical[1] (« Les auteurs contemporains, en dépeignant les années 1980 comme une sorte de désert capitaliste, ont tendance à occulter à quel point les choses étaient en réalité terriblement banales »[2]), même si celui-ci tend à se doter d'une valeur métaphorique pour la vacuité de ces années :

> […] rien d'important n'aurait eu lieu entre *Never Mind The Bollocks* et *Nevermind*, entre le punk et le grunge. Même après l'explosion du revival des années quatre-vingts, celles-ci continuent d'être considérées comme un désert artistique qui ne devait son salut qu'à des francs-tireurs comme Prince ou les Pet Shop Boys et à des notables comme REM ou Springsteen. Le début de la décennie, en particulier, reste toujours perçu comme une période kitsch bonne qu'à n'être parodiée, connue seulement pour ses tentatives aussi gauches que prétentieuses de faire du clip une œuvre d'art et pour ses dandys anglais férus de synthétiseurs, d'eye-liners et de coupes de cheveux ridicules. [3]

Cet aperçu tient cependant plus de l'ordre du fantasme et de la représentation schématique et c'est d'ailleurs tout le propos du *Rip It Up and Start Again* de Simon Reynolds : sortir de ces grandes perspectives historiques en analysant un courant moins connu et très fécond qui contraste avec cette vacuité préalablement envisagée. Dans une autre perspective, ces années restent également fortement attachées à l'explosion des courants électroniques, « condensé des 80's synthétiques » : « Afterpunk donc, et Aftersex, Afterwave, Technofunk, MetaDiskö, NovöRock, NovöSpleen, NovöWave »[4], « bref tout ce que la musique pop, des deux côtés de l'Atlantique, comportait de groupes synthétiques, intéressés par ces nouvelles machines avant-gardistes, et qui inscriront définitivement ce son comme étant le seul vrai des années 80 – pour le meilleur comme pour le pire… »[5], « fourre-tout funeste et illusion techno, ultime cible calibrant quelque futur écrit fantôme »[6].

---

[1] Voir François Cusset, *La décennie : le grand cauchemar des années 1980*, *op.cit.*
[2] "In the attempt to paint the 1980s at some glossy, capitalistic wasteland, contemporary writers tend to ignore how unremarkable things actually were.", (Chuck Klosterman, *Fargo Rock City*, *op.cit.*, p. 12 ; 24.)
[3] Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again*, *op.cit.*, p. 13.
[4] Yves Adrien, *2001, Une apocalypse rock*, *op.cit.*, p. 86.
[5] Clara Elliott, *Strangulation Blues*, *op.cit.*, p. 117.
[6] Yves Adrien, *2001, Une apocalypse rock*, *op.cit*, p. 91.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Néanmoins, cette production contrastée ne donne pas lieu pas lieu à des « rock-fictions » s'emparant des années quatre-vingt comme objet premier ; cette absence donnant un certain crédit à cette idée d'un désert ou d'un cauchemar des années quatre-vingt. Aussi, les textes retournent largement à la production musicale pour détailler un mouvement (*Rip It Up and Start Again* ou *Fargo Rock City*), se confronter à un artiste, un groupe ou un album (*The Cure/Let's Go To Bed*, *Pearl Jam/Vitalogy*, *Dans les rapides*, « Les Cinq Strip-tease de Courtney Love ») ou y trouver des références musicales propices à illustrer et signifier le récit (*Less Than Zero*, *American Psycho* ou *Dorian*[1]).

D. Des *Nineties* à aujourd'hui

Enfin, on peut constater depuis l'aube des années 1990 une expansion importante des productions littéraire nourries par le rock. Or, peu de récits fixent directement les *nineties* – hormis peut-être *Nirvana/Drain You*, *The Smashing Pumpkins/Tarantula Set Box*, *Big Fan* (tous issus de la fascination pour un groupe), *Brighton Rock(s)* (récit de vie) voire *Dorian* (qui revient sur une décadence fin de siècle). Cette absence d'une représentation métaphorique de l'époque tient à plusieurs raisons : le manque relatif de recul, l'idée d'une fragmentation des genres musicaux au sein du rock et son corolaire, la dilution postmoderne d'un « sens » de l'histoire. Aussi, dans ce besoin d'un détachement distancié, les fictions contemporaines répondent à un propos de Simon Reynolds précisant que « […] les mouvements révolutionnaires de la culture pop produisent leur plus grand impact une fois le « moment » prétendument achevé, lorsque les idées des élites bohèmes et des hipsters se diffusent hors des grandes villes pour atteindre les banlieues et la province »[2].

[1] Voir *infra*, « Citations paratextuelles » et « Citations intertextuelles ».

[2] Le texte donne alors l'exemple de l'impact ultérieur des années soixante : « La contre-culture et les mouvements radicaux des années soixante ont par exemple rencontré le succès de masse durant la première moitié des années soixante-dix, quand les cheveux longs et la consommation de drogues devinrent banals et que le féminisme infiltra la culture populaire via des films et des séries mettant en scène des « femmes libérées ». », (Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again*, *op.cit.*, p. 13.)

Courant musical	Rockabilly Rock'n'roll	Rock et Pop *Sixties*	Rock progressif, expérimental Glam rock	Punk	Post-punk New Wave New Pop	*Nineties* Grunge
Rock-fictions	SAVITZKAYA Eugène, 1978, *Un jeune homme trop gros* TOSCHES Nick, 1982, *Hellfire* LIMONGI Laure, 2006, *Fonction Elvis*	BEGAUDEAU François, 2005, *Un démocrate, Mick Jagger 1960-1969* CLARO, 2007, *Black Box Beatles* LEGRAND Stéphane, LE PAJOLEC Sébastien, *Lost Album*, 2009 SALVAYRE Lydie, 2011, *Hymne* SCHUHL Jean-Jacques, 1972, *Rose Poussière* DELILLO Don, 1973, *Great Jones Street* DICK Philip K., 1985, *Radio Free Albemuth* MURAKAMI Haruki, 1987, *La Ballade de l'impossible (Norway no mori)* PYNCHON Thomas, 1990, *Vineland* RUSHDIE Salman, 1999, *The ground beneath her feet*	ROHE Olivier, 2005, *Nous Autres* LORIGA Ray, 1993, *Héroes* MARI Michele, 2010, *Rosso Floyd* DAROL Guy, 2008, *Frank Zappa/One size fits all*	COE Jonathan, 1990, *The Dwarves of Death* KING John, 2000, *Human Punk* RUDIŠ Jaroslav, *La fin des punks à Helsinki*, 2010	EASTON ELLIS Bret, 1985, *Less than zero* SPINRAD Norman, 1987, *Little Heroes* EASTON ELLIS Bret, 1991, *American Psycho* DE KERANGAL Maylis, 2007, *Dans les rapides* MAISONNEUVE Annie, 2009, *The Cure/Let's go to bed* SAVITSKAYA	ROBIC Sylvie, 2006, *Les doigts écorchés* FERCAK Claire, 2008, *The Smashing Pumpkins/Tarantula Box Set* PILARCZYK Olivier, 2008, *Nirvana/Drain You* TOLLEMER Brice, 2009, *Pearl Jam/Vitalogy* COLIN Fabrice, *Big Fan*, 2009 AUDOUY François, 2011, *Brighton Rock(s)*

Tableau 7 - Influences musicales des rock-fictions ou la saisie historique du rock

Les différentes mises en fiction du rock produisent donc une saisie historique de ses évolutions dont le tableau ci-dessous rend rapidement compte. Outre leur mise en scène des décennies du rock, les fictions témoignent des différents courants qui lui sont propre, depuis le rockabilly, la pop des *sixties*, le rock progressif et expérimental, le punk puis le post-punk, la new wave et enfin les divers courants des *nineties* (britpop et grunge en premier lieu). Si tous les sous-genres apparaissent représentés, une véritable prépondérance pour les *sixties* se détache à nouveau dans la fiction.

E. Limites de la périodisation

Malgré l'intérêt de cette périodisation croisée, plusieurs écueils restent inhérents à ce choix de la décennie comme unité. D'une part, nombre de ces textes ont des influences transversales et déconstruisent cette périodisation[1]. Parmi ceux-là, on trouverait des récits dont la narration recouvrirait plusieurs décennies à l'instar de la majorité des biographies fictionnelles dont le propos est nécessairement synchronique mais également des « récits historiques » (*Les déclassés* ou *Dorian, an Imitation*) et des fictions dont l'arrière-plan référentiel n'est pas fixé sur une période définie (*High Fidelity, Juliet, Naked* ou encore *Jack Frusciante*). D'autre part, ce dernier engendre à la fois la présentation d'un récit global et l'inféodation des spécificités littéraires et historiques à ce récit. En outre, le choix du corpus engendre également des points aveugles à la fois sur le plan historique (absence des *fifties* notamment) et sur le plan musical où la tradition heavy-metal fait défaut depuis le hard rock jusqu'au métal et l'ensemble de ces déclinaisons. Néanmoins, cette périodisation permet comme on l'a esquissé de tracer des grandes lignes de perspectives au sein de cet espace littéraire qui pourraient certainement être affinées, mais qui constituent un premier pas vers un récit musico-littéraire sorti des « notes de bas de pages de l'histoire »[2].

Aussi, ce choix d'une périodisation musico-littéraire, d'un découpage des textes sur les grands courants musicaux ne referme pas chaque sphère artistique sur sa propre chronologie et n'exclut pas les histoires sociale et culturelle, qui font intégralement partie de l'histoire du rock. De fait, le hors-texte est sans cesse activé à la fois dans le texte qui en fait mention et dans la réception de ce dernier qui déploie ses résonances à l'aune de cercles interprétatifs individuels et collectifs. Un bon exemple de cette double périodisation est *The Armies of the Night* qui dès 1968, revient sur les événements contestataires de l'année précédente et produit une mémoire en acte du mouvement qui s'est poursuivi. Dès lors, cette périodisation musico-littéraire ouverte assure la possibilité d'une contextualisation historique par le double prisme de la création et de la réception, d'approches synchronique et diachronique qui, sans négliger la très forte influence de la musique sur les textes, ouvre la possibilité d'une histoire comparée.

[1] Voir *supra*, « Première partie, tableau « Influences musicales »».
[2] Voir *supra*, « Première partie, les notes de bas de page de l'histoire ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

III. Les textes dans l'histoire du rock

On s'est efforcé de construire un panorama décrivant les diverses productions musico-littéraires et une mise en perspective des romans parus dans chaque décennie, envisageant les productions musicales et littéraires de façon diachronique, et négligeant donc le fait qu'elles se construisent également de manière synchronique. En effet, outre cette fascination pour les *sixties* et ces affinités électives entre courants musicaux et auteurs littéraires, il est possible d'envisager des correspondances génériques en ce sens que des textes littéraires s'inscriraient au sein d'un mouvement musical et artistique plus large. Aussi, en faisant émerger ces convergences génériques, on peut voir comment la contre-culture américaine a privilégié des modèles d'artistes (Dylan, Morrison) et de poètes (Ginsberg), marqués par le psychédélisme, comment elle s'est également ancrée dans la production de textes hybrides à la frontières du fictionnel et du journalistique (*Hell's Angels, Acid Test, etc.*). Au contraire, le punk a produit des récits plus fragmentaires, revendicatif d'un style esthétique commun. Quant au post-punk, dont on a vu qu'il se construisait d'emblée sur un important héritage littéraire, il n'est pas étonnant qu'il se déploie autant dans la sphère musicale que littéraire. Dès lors, il s'agit d'interroger au travers de quelques exemples de constructions de mouvements musicaux par la double émergence d'œuvres musicales et littéraires. Et si le littéraire participait déjà de manière dynamique à la formation consciente ou inconsciente de périodisations culturelles, il est ici une des sources créatrices de courants artistiques spécifiques dont le versant musical constitue bien souvent le sommet de l'iceberg. Cette pointe émergente lègue d'ailleurs son nom à l'ensemble du mouvement (psychédélisme, punk, post-punk) et éclipse alors quelque peu les ramifications sous-jacentes de cet ensemble, parmi lesquelles des textes littéraires plus ou moins reconnus.

A. Rêves et désillusions contre-culturels

Bien souvent associée au rock, la contre-culture américaine historique des *sixties* est également jalonnée de textes qui participent amplement de son histoire et de sa réflexion, parmi lesquels *Hell's Angels, The Electric Kool-Aid Acid Test, Why Are We in Vietnam ?, The Armies of the Night* ou encore *Fear and Loathing in Las Vegas*. Ces différents textes tendus entre retranscription du réel et emploi de procédés romanesques ménagent une place prépondérante au cadre contextuel de l'expérience qu'ils relatent. Dans *Hell's Angels,* on fait

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

face à un retour méthodique sur l'histoire du gang de motards, qui prend les traits de la chronique journalistique, avec une attention particulière accordée aux faits qui ont constitué la montée en puissance de la représentation collective du groupe comme menace et ce, jusqu'à l'acmé des événements de Bass Lake. *The Electric Kool-Aid Acid Test* met en scène les grandes figures musicales et artistiques du *flower power* : Grateful Dead, Timothy Leary, Ken Kesey ou encore Neal Cassidy. *The Armies of the Night* rappelle précisément la chronologie de l'événement avec en premier lieu, ses figures marquantes (Robert Lowell, Norman Mailer, Paul Goodman) ou ses organismes (SNCC ou *Student Non Violent Coordinatory Commitee*…).

Au sein de *Fear and Loathing in Las Vegas*, récit apparemment personnel d'un très mauvais *trip* à Vegas, c'est bien la mise en scène de la désillusion de la contre-culture qui est à l'œuvre. Le premier indice de cette mise en scène est le sous-titre « Une journée sauvage dans le cœur du Rêve Américain » (*A Savage Journey to the Heart of the American Dream*), mais également des commentaires en dehors du récit (ou métadiégétiques pour jargonner quelque peu)[1].

Enfin, apparemment complètement déconnecté de son titre, c'est de manière ténue et allusive que *Why Are We in Vietnam ?* (1967), appréhende la situation américaine au Vietnam. En effet, hormis le titre, aucune mention de la guerre, du Vietnam ou de l'armée américaine ne semble se manifester dans le roman, alors même que le titre appelle à une réflexion profonde sur cette question. Or lors de l'ultime paragraphe et bien qu'il ait semblé totalement occulté, le Vietnam ressurgit comme pour boucler le récit et condamner la conduite irrationnelle des chasseurs texans dans un territoire étranger et hostile. Ici bien plus qu'une exploration des faits, c'est une analyse des ressorts psychologiques de l'Amérique qui est dressée :

> Merci à tous, parce que, demain, Tex et moi-même, nous partons pour la grande féérie du Vietnam. [A moins, bien entendu, que je ne sois ce jeune infirme noir, émettant depuis Harlem. Comment savoir ? Comment savoir quelle vision vous a assailli pendant la nuit ? Blanc ou Noir ? Harlem ou Dallas ? Quel

[1] "And so much for all that. We didn't fit the mold. There is no formula for finding yourself in Vegas with a white Cadillac full of drugs and nothing to mix with properly. The Fillmore style never quit caught on here. People like Sinatra and Dean Martin are still considered "far out" in Vegas. […] A week in Vegas is like stumbling into a Time Warp, a regression to the late fifties.", « Mais suffit avec toutes ces histoires. Nous étions complètement en dehors du tableau. Il n'est pas vraiment possible de se retrouver à Vegas avec une Cadillac blanche fourrée de drogues sans avoir de compagnies avec laquelle partager comme il se doit. Le style hippie n'a jamais vraiment accroché par ici. A Vegas, des gus comme Sinatra et Dean Martin font encore figures de super-modernes. […] Passer une semaine à Vegas équivaut à être coincé dans une Boucle Temporelle sans fin, une régression à la fin des années cinquante. », (Hunter S. Thompson, *Fear and Loathing in Las Vegas*, *op.cit.*, p. 156; 160.)

est le pire de ces jeunes génies, et lequel aimante l'autre ?] Comment savoir ? Réfléchis, Amérique à tête de cul, et médite un peu sur ton con. Peut-être comprendras-tu pourquoi nous sommes au Vietnam.
Ici, DJ, champion des Disc-Jockeys, qui vous a parlé d'Amérique. Vietnam, bourbier d'enfer. [1]

Toute la parabole alaskienne peut ainsi être relue, en écho au « flash » numéro 1 :

Et maintenant, mesdames, messieurs, amis et amants, vous tous qui croupissez dans le vaste cachot de l'Amérique, prenez-en de la graine : *devant un tel problème à résoudre, rien de tel qu'une intellection entièrement erronée*. Vous n'y aviez jamais pensé hein ? [2]

Dès lors, il ne s'agit pas de trancher ou non sur la véritable appartenance à la contre-culture de ces textes, mais d'observer quelques éléments de réflexion qui permettent d'en rendre compte : les questions de réception, l'interaction entre ces textes, le maintien d'une instance critique. En effet, on ne peut par exemple pas ignorer l'impact collectif des romans de Mailer[3] et les résonances d'autant plus fortes qu'elles sont très proches de l'action.

En outre, les textes proposent des expériences singulières de lecture au sens où les récits ne facilitent pas forcément la tâche au lecteur, en confère la violence rhétorique de *Why Are We in Vietnam ?*. En effet, par un arrachement d'un certain confort du lecteur (invectives, ellipses, complexité du dispositif, jeu de Thompson avec le lecteur), on peut percevoir la dimension ludique, problématique et vivifiante de ces récits. Avec cette expérience, ils se proposent donc comme un lieu de consignation d'une expérience communautaire et itinérante, refusant de se fixer dans un lieu et cherchant à être au cœur de cette expérience en mouvement.

Dès lors, devant l'opacité de la notion de contre-culture[4], celle-ci pourrait être incarné par ces différentes textes : par la violence de *Why Are We in* Vietnam qui ne dévoile pas immédiatement son objet ; par l'hybridité de *The Armies of the Night* marqué par la distance ironique installée par Mailer au sein-même de la manifestation, qui ne cesse de marteler des commentaires cyniques envers lui et les autres ; par la disjonction entre les deux récits de Thompson, depuis *Hell's Angels*, non-fiction journalistique et *Fear and Loathing in*

[1] "[…] I thank you, because tomorrow Tex and me, we're off to see the wizard in Vietnam. Unless, that is, I'm a black-ass cripple Spade and sending from Harlem. You never know. You never know what vision has been humping you through the night. So, ass-head America contemplate your butt. Which D.J. white or black could possibly be worse of a genius if Harlem or Dallas is guiding the other, and who knows which? This is D.J., Disc Jockey to America turning off. Vietnam, hot damn.", (Norman Mailer, *Why Are We in Vietnam ?*, London, Weindefeld and Nicolson, 1969, p. 208; *Pourquoi sommes-nous au Vietnam ?* (traduit de l'anglais (E-U par Maurice Pons et Anne-Marie Legall), Paris, Grasset, « Les cahiers rouges », 2008, p. 237-238.)
[2] *Ibid*., p. 8 ; 15.
[3] Voir l'impact des deux prix littéraires obtenus par Norman Mailer pour *The Armies of the Night* en 1969 : le Pulitzer et le National Book.
[4] Voir notamment l'introduction *in* Theodore Roszak, *The Making of a Counterculture, Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, University of California Press, 1995, p. xi-xxxvii.

Las Vegas, autofiction délirante et lucide sur l'échec de l'expérience contre-culturelle des *sixties* :

> Cela s'avéra être un schisme historique dans le Mouvement de la Jeunesse Encore Naissant des Années Soixante. Ce fut la première rupture entre Cloutés et Chevelus, et on retrouve l'importance de cette coupure dans l'histoire du S.D.S., qui finit par se détruire avec ses efforts condamnés d'avance pour réconcilier les intérêts de la catégorie prolétariat-petite bourgeoisie/motard-parasite et les activistes moyenne-haute/bourgeoisie/campus-étudiants.
> Aucun des participants à ces événements n'aurait pu à ce moment-là prévoir les implications de l'incapacité de Ginsberg/Kesey à persuader les Hell's Angels de joindre leurs forces à ce lles de la Gauche radicale de Berkeley. La rupture définitive se produisit à Altamont, quatre ans plus tard, et à ce moment-là elle était évidente pour toute le monde sauf une poignée de défoncés faisant dans l'industrie du rock et la presse nationale. […] les énergies du Mouvement s'étaient agressivement dissipées depuis longtemps dans la ruée vers le sauvetage individuel. [1]

B. Littérature(s) punk et post-punk

Si Robert Louit déplore l'absence en 1977 d'une manifestation littéraire du punk[2], le punk a engendré de nombreuses publications littéraires mais sous des formes de productions qui lui sont propres. Le punk n'est donc pas tant un mouvement anti-littéraire ou anti-intellectuel[3] mais dont les publications restent marquées par le DIY et ne circulent dans un premier temps que dans la sphère *underground*. Une ample littérature journalistique, constitué de fanzines, magazines ou punkzines voient donc le jour, parmi lesquels *Maximum Rock'n'roll* ou *Sniffin'Glue*. Ensuite, outre des recueils poétiques écrits par les artistes (Richard Hell ou Patti Smith), des courants littéraires tels que le steampunk ou le cyberpunk sont directement issus de cette mouvance. Aussi, le punk ne laisse pas de grands textes fictionnels ou critiques, symbolisant son histoire mais une multiplicité d'écrits qui participent directement de sa volonté alternative.

---

[1] "This proved to be an historic schism in the then Rising Tide of the Youth Movement of the Sixties. It was the first open break between the Greasers and the Longhairs, and the importance of that break can be read in the history of SDS, which eventually destroyed itself in the doomed effort to reconcile the interests of the lower/working class biker/dropout types and the upper/middle, Berkeley/student activists. Nobody involved in that scene, at the time, could possibly have foreseen the Implications of the Ginsberg/Kesey failure to persuade the Hell's Angels to join forces with Radical Left from Berkeley. The final split came at Altamont, four years later, but by that time it had long been clear to everybody except a handful of rock industy dopers and the national press. […] the energies of the Movement were long since aggressively dissipated by the rush to self-preservation.", (Hunter S. Thompson, *Fear and Loathing in Las Vegas, op.cit.*, p. 179-180 ; 183-184.)

[2] « "L'aventure punk" n'a pas deux ans, et elle n'est pas - jusqu'ici - littéraire. », (Robert Louit, « Beatnik hier, punk demain … », art.cit.)

[3] Voir à nouveau les connexions établies entre DADA, le situationnisme et la mouvance punk par Greil Marcus dans *Lipstick Traces*.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Plus directement associé à ses influences littéraires[1], le post-punk n'apparaît pas d'emblée représenté par des textes ou encore moins des manifestes. Sous-titré *Post-punk Poems*, le recueil *Strangulation Blues* invite néanmoins à une réflexion musico-littéraire, d'autant plus que les bornes temporelles du recueil (1978-1985) correspondent peu ou prou à l'existence du mouvement post-punk[2]. Aussi, on trouve au sein de ce recueil « Le Manifeste post-punk de l'axiomatique transgressive »[3] façonnant « la poésie punk comme forme (absolue) de la vie »[4].

Dans ces deux exemples, la voie littéraire constitue bien souvent un pan caché de mouvements qui ont été englobé par la dimension musicale (le folk, le psychédelisme ou le punk) alors qu'ils sont construits sur de multiples productions pluridisciplinaires[5].

IV. Une histoire arborescente

A. Les affinités littéraires du rock

Comme le met en évidence la photographie ci-dessous[6], il existe un entrelacement et une intimité profonde entre les groupes de rock et les œuvres littéraires. Aussi, elle illustre la façon dont des courants musicaux ont érigé des auteurs en figures tutélaires. Si ces influences devraient être analysées de manière plus détaillée, elles témoignent d'emblée de la force des influences littéraires sur des mouvements plus ou moins homogènes. Parmi ces « affinités électives », l'exposition « Rock et littérature » citait comme exemple important la fascination du « punk américain » (Patti Smith, Television, Tom Verlaine) pour les symbolistes et décadents français du XIXe siècle et pour la figure de Burroughs ; la connexion du post-punk (The Human League, Joy Division, Cabaret Voltaire, Josef K) avec les thématiques déployées

[1] « Clara était une grande lectrice, et tout particulièrement de la poésie française (elle était génialement francophile comme l'atteste son livre). Elle avait notamment une connaissance peu commune de la poésie contemporaine – […] Des punk anglais francophiles, il n'y en avait pas beaucoup, alors saluons-les comme Vic Godard, de Subway Sect, qui truffait ses chansons de références frenchy, de la Nouvelle Vague à Piaf ; ou bien encore Robert Smith, de The Cure, grand lecteur de Camus et des existentialistes ; voire aussi le groupe Bauhaus qui a appelé une de ses chansons, sur son dernier album en 83, *Antonin Artaud* – et il y en a sûrement bien d'autres… », (Sylvain Courtoux *in* Clara Eliott, *Strangulation Blues, op.cit.*, p. 11.)

[2] C'est en tout cas la temporalité qu'en donne Simon Reynolds dans *Rip It Up and Start Again*.

[3] « Le Manifeste postpunk de l'axiomatique transgressive », *ibid.*, p. 218-219.

[4] *Ibid.*, p. 219.

[5] « La poésie, si elle se veut punk, travail révolutionnaire sur la forme, réaliste, objectiviste, braquée sur le monde et, bien sûr, toujours tournée sur l'expérimentation de la vie et sur la vie de la littérature : comme le rock, le cinéma, la peinture, le design, bref, la vie. », (*ibid.*)

[6] Un agrandissement de la photographie est disponible en annexe.

par Burroughs et Ballard ; la proximité du rock progressif (The Alan Parsons Project, Heldon/Richard Pinhas, Genesis ou Hawkwind, Soft Machine) et de la SF de John Brunner, Norman Spinrad ou Philip K. Dick ainsi que de l'*heroic-fantasy* de Tolkien ou Moorcock ; les collusions du psychédélisme avec le *non sense* de Lewis Caroll ; et enfin, les œuvres de Huxley, Kerouac ou Burroughs qui investissent la question des états modifiés de la conscience. Cette première approche ne peut rendre compte de la totalité des mouvements revendiquant une influence littéraire particulière. Nous proposons dès lors un exemple plus précis qui témoigne de l'influence de Ballard et de Burgess sur le post-punk[1].

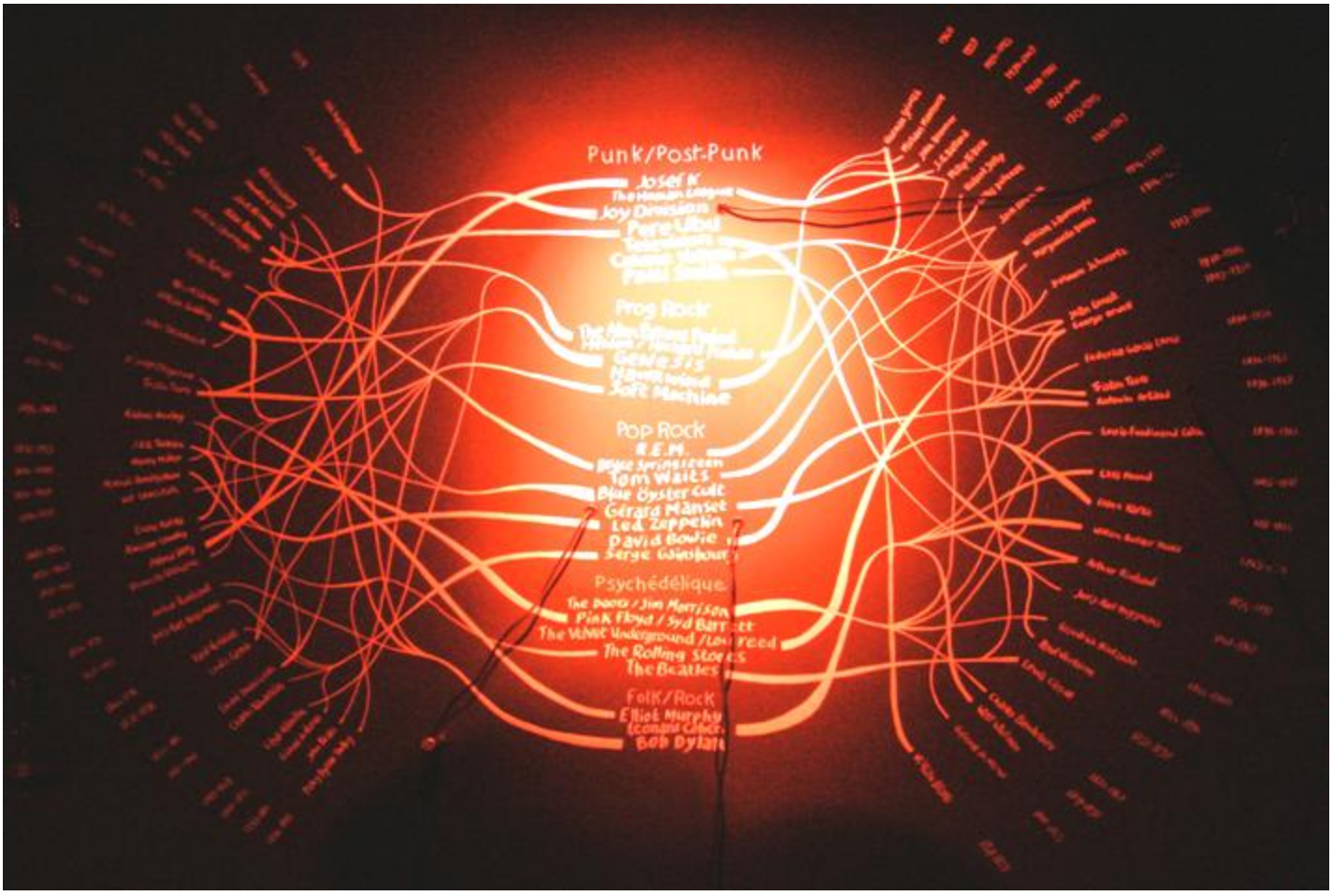


Figure 1, « Les influences littéraires du rock », photographie prise le 18 février 2012 à l'exposition « Rock et littérature », Nantes, Médiathèque Jacques Demy

[1] Cette étude aurait pu être envisagée dans le premier chapitre revenant sur l'ensemble des phénomènes intertextuels au sein de cet espace, mais il est apparu plus cohérent de l'intégrer au sein de ce premier chapitre tant la synchronie du post-punk rend compte d'une question explicite de périodisation.

B. Ballard, Burgess et le post-punk

À la suite de l'explosion punk des années 1976-1977 est né le mouvement post-punk dont l'histoire a été magistralement restituée par l'ouvrage de Simon Reynolds *Rip It Up and Start Again*. Et, dès son « introduction », l'auteur insiste sur la dimension littéraire de ce mouvement[1], tout en déployant les ambivalences de ce rapport à la littérature :

> Quelques autodidactes dilettantes comme John Lydon ou Mark E. Smith de The Fall incarnent bien ce syndrome de l'intellectuel anti-intellectualiste, celui de l'insatiable bibliophage qui méprise l'académisme et se méfie de toute forme d'« art » institutionnel. Mais après tout, quoi de plus arty que de vouloir détruire l'art en s'attaquant aux barrières qui l'isolent du quotidien ? [2]

Cette pétition de principe rapproche les deux grandes figures de post-punk de la démarche pragmatiste de John Dewey dans *Art As Experience*. Aussi, les paroles du post-punk se situent à la confluence de cette mise en scène de la réalité sociale du quotidien[3] et de son détournement artistique, déployant des situations dont la (science)-fictionnalité se rapproche davantage d'un « présent visionnaire »[4] que de l'anticipation futuriste. La manifeste inspiration littéraire du post-punk, se déployant dans une synchronie féconde, est particulièrement vivace pour deux auteurs : Anthony Burgess et J. G. Ballard. Ces affinités

---

[1] « Tout au long de ses sept ans d'existence, de 1978 à 1984, le postpunk a entrepris une mise à sac systématique de l'art et de la littérature modernistes, dont il a revisité les grands thèmes et procédés à la lumière de la musique pop. Cabaret Voltaire a emprunté son nom au lieu fondateur de Dada, Pere Ubu à la pièce d'Alfred Jarry. Les Talking Heads ont transformé un poème sonore de Hugo Ball [« I Zambra », morceau de l'album *Fear of Music*] en morceau de disco tribale. Le groupe Gang of Four, inspires par les procédés de Brecht et de Godard, tentait de déconstruire le rock tout en jouant un rock pur et dur. Les paroliers, quant à eux, s'imprégnèrent de la science-fiction expérimentale de William S. Burroughs, J. G. Ballard et Philip K. Dick. On mit les techniques du collage et du cut-up au service de la musique. Marcel Duchamp via Fluxus dans les années soixante, devint le saint patron de la no-wave. […] Ce pillage frénétique atteignit son paroxysme avec la pop subversive du label ZTT – acronyme de « Zang Tuum Tum », fragment d'un poème futuriste italien – et avec son groupe The Art of Noise, *concept-group* baptisé en hommage au manifeste de la musique futuriste de Luigi Rossolo. », (Simon Reynolds, *Rip It Up*, *op.cit*., p. 16-17.)

[2] *Ibid*., p. 16.

[3] Voir *infra*, « Intertextualités lyriques, W. Blake repris et détourné par The Fall ».

[4] « Un nombre important des textes rassemblés ici ont été originellement publiés dans des revues de science-fiction, bien qu'à l'époque les lecteurs n'aient cessé de se plaindre bruyamment qu'il ne s'agissait pas du tout de science-fiction. Mais je m'intéressais au vrai futur que je voyais approcher, et moins au futur inventé que préférait la science-fiction. […] *Vermilion Sands* ne se trouve pas du tout dans le futur, mais dans une sorte de présent visionnaire – qualification qui sied à mes nouvelles et à presque tout ce que j'ai écrit par ailleurs. « (J. G. Ballard, *Nouvelles Complètes, volume 2*, « Préface », Auch, Tristram, 2009 (2001), p. 10.) On trouve d'ailleurs des termes similaires employés dans la préface à l'édition française de *Crash* : « Nous vivons à l'intérieur d'un énorme roman. Il devient de moins en moins nécessaire pour l'écrivain de donner un contenu fictif à son œuvre. La fiction est déjà là. Le travail du romancier est d'inventer la réalité. […] La méthode la plus prudente et la plus efficace pour affronter le monde est de considérer qu'il s'agit d'une fiction absolue – et réciproquement que le peu de réalité qui nous reste est ancré dans notre cerveau. La distinction classique établie par Freud entre le contenu manifeste et le contenu latent des rêves paraît désormais pouvoir s'appliquer à la prétendue réalité. », (J.G. Ballard, *Crash*, Paris, 10/18, 1996, p. 11-12.)

pourraient apparaître troublantes étant donné l'aversion de Burgess pour le rock[1] – et sa prédilection pour le jazz – et le silence assourdissant qui semble parfois régner dans les récits et notamment dans *Crash*[2]. Ce n'est donc pas le « modèle musical » de ces écrivains[3] qui intéresse les groupes post-punk, mais une collusion thématique et symbolique autour de la description d'un paysage urbain dépeuplé et en ruine et d'une aliénation humaine aux pulsions du désir du consumérisme (Ballard) ou de l'ultra-violence (Burgess), collusion mise en avant par Simon Reynolds dans *Rip It Up and Start Again*[4].

De fait, si une relative unité peut émerger au sein du post-punk, c'est peut-être autour de cette double tutelle littéraire[5]. En effet, une majorité des groupes post-punk vivent dans des villes industrielles (Manchester et Cleveland notamment) en pleine déshérence sociale depuis la fin des années soixante-dix. Ils trouvent donc dans les paysages post-industriels ballardiens ou dans la désintégration des rapports sociaux des personnages burgessiens, des terrains à la fois reflets de leur réalité quotidienne et inspirateurs de leur esthétique artistique. Il s'agit notamment des « fictions » que Ballard fait présider à notre réalité :

> Notre univers est gouverné par des fictions de toute sorte : consommation de masse, publicité, politique considérée et menée comme une branche de la publicité, traduction instantanée de la science et des techniques en imagerie populaire, droit de préemption exercé par l'écran de télévision sur toute réaction personnelle au réel. [6]

---

[1] « […] il leur était possible – et peut-être même *essentiel* – d'esthétiser la décadence de ces villes devenues *post*-industrielles, si ternes et délabrées fussent-elles. C'est sans doute pour cette raison qu'Anthony Burgess et J. G. Ballard furent deux écrivains particulièrement prisés du postpunk. », (Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again*, *op.cit*., p. 24.)

[2] « Le silence persistait. […] J'ai eu tout à coup l'impression que le monde venait de s'arrêter. […] Le souvenir de cet étonnant silence me hantait encore […]. », (J.G. Ballard, *Crash, op.cit*., p. 66.)

[3] Concernant le modèle musical de Burgess, voir Timothée Picard, « "Composing" a literary work on the ruins of the musical model: Burgess, Carpentier, Kundera », art.cit.

[4] « Dans *Orange Mécanique*, roman de Burgess publié en 1962, des bandes de voyous errants, à mi-chemin entre skinheads et punks, sortes de dandys pervers dont l'unique raison de vivre est l'ultra-violence, hantent une Angleterre, située dans un futur proche. Tant le livre que son adaptation par Stanley Kubrick en 1970 saisissent le vide psychogéographique d'une nouvelle Grande-Bretagne, œuvre d'un urbanisme « visionnaire » et de l'architecture brutaliste en vogue dans les années soixante : tours gigantesques, souterrains obscurs, passerelles et passages en béton. C'est le même paysage traumatisé qui sert d'arrière-plan et en un sens, de *personnage* principal – à la fameuse trilogie de J.G. Ballard écrite dans les années soixante-dix (*Crash, Ile de bêton* et *I.G.H.*). Ses précédents romans et nouvelles post-apocalyptiques faisaient déjà surgir une troublante et inhumaine beauté sur un horizon de déréliction : aérodromes désaffectés, champs de tirs abandonnés, réservoirs asséchés, villes fantômes. Dans ses interviews, Ballard partait dans des envolées lyriques, évoquant le « sentiment magique et poétique que l'on éprouve à la vue d'une casse pleine de machines à laver hors service et de voitures accidentées, ou à celle de vieux navires croupissant dans un port désolé… Toutes ces choses sont saturées de mystère et de magie. » La musique de Pere Ubu et de Joy Division capturait la beauté livide toute ballardienne de leurs villes d'origine. Formaté par le Cleveland et le Manchester des années soixante-dix, sans y être totalement réductible, leur travail était autant déterminé par des facteurs historiques et géographiques que par des peurs et des aspirations universelles. », (Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again, op.cit.*, p. 24.)

[5] On a d'ailleurs ici choisi de se focaliser sur ces deux auteurs, mais le post-punk est traversé par de multiples influences littéraires dont une des autres figures majeures est celle de Burroughs (The Human League, The Soft Parade…). Voir également lectures existentialistes de Mark E. Smith (The Fall) ou Robert Smith (The Cure). Pour ce dernier, voir *infra*, « La mise en musique : *Animals* et « Killing an Arab ».

[6] J. G. Ballard, *Crash, op.cit.*, p. 11.

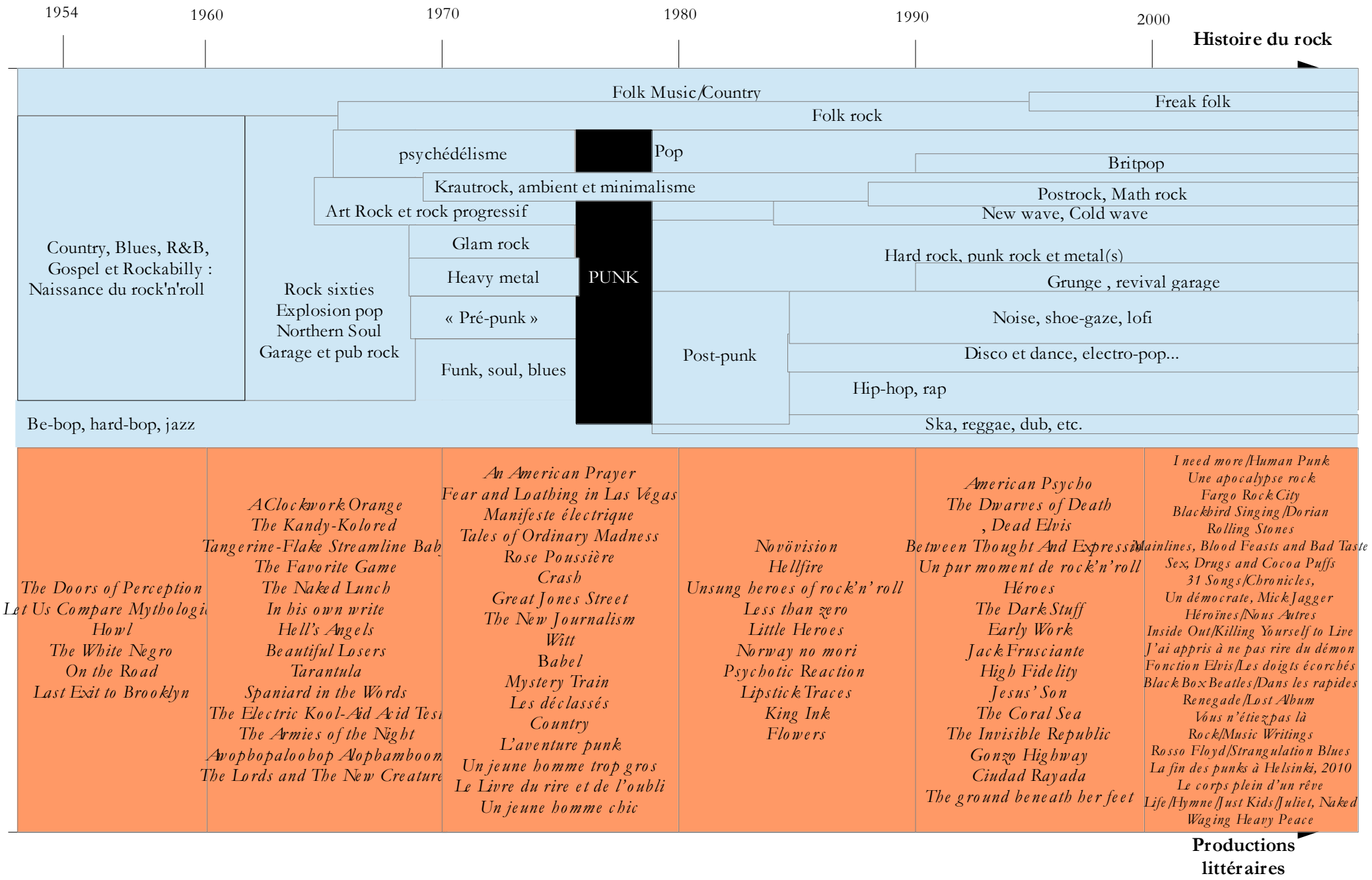
Parmi ces reprises notables, on peut voir dans l'omniprésence de motifs post-apocalyptiques chez Joy Division, dans la critique acerbe de l'exploitation publicitaire par PiL[1] ou dans la recherche d'une troisième voie (« Shot By Both Sides ») de Magazine, ou dans la distanciation ironique du recours permanent à la techno-science fondant un homme robotisé chez Devo[2] des linéaments importants de ces influences. Mais ce contrepoint thématique se double également de convergences stylistiques, faisant résonner les nouvelles ballardiennes dans le son brut de Joy Division, le chant lapidaire de The Fall ou les images industrialisées post-DADA de Devo.

C. Une frise musico-littéraire

Au vu de cette triple résonance de l'histoire musicale dans les textes, de l'importance d'œuvres littéraires dans l'histoire du rock et des affinités littéraires de certains courants musicaux, il est possible d'envisager une frise musico-littéraire, dans laquelle rock et littérature s'inscrivent mutuellement – frise dont on a esquissé un modèle dans le document ci-dessous. Elle présente conjointement les productions littéraires accompagnant le rock et l'histoire des courants musicaux telle qu'elle est écrite par les textes.

[1] "Public Image", Public Image Ltd, *First Issue*, 1978.
[2] Voir notamment l'album *Are We Not Men? We Are Devo!*, 1978.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.


1954
1960
1970
1980
1990
2000
Histoire du rock
Folk Music/Country
Freak folk
Folk rock
psychédélisme
Pop
Britpop
Krautrock, ambient et minimalisme
Postrock, Math rock
Art Rock et rock progressif
New wave, Cold wave
Country, Blues, R&B, Gospel et Rockabilly : Naissance du rock'n'roll
Glam rock
Hard rock, punk rock et metal(s)
Heavy metal
PUNK
Grunge , revival garage
Rock sixties Explosion pop Northern Soul Garage et pub rock
« Pré-punk »
Noise, shoe-gaze, lofi
Post-punk
Funk, soul, blues
Disco et dance, electro-pop...
Hip-hop, rap
Be-bop, hard-bop, jazz
Ska, reggae, dub, etc.
The Doors of Perception
Let Us Compare Mythologi
Howl
The White Negro
On the Road
Last Exit to Brooklyn
A Clockwork Orange
The Kandy-Kolored
Tangerine-Flake Streamline Bab
The Favorite Game
The Naked Lunch
In his own write
Hell's Angels
Beautiful Losers
Tarantula
Spaniard in the Words
The Electric Kool-Aid Acid Tes
The Armies of the Night
Awopbopaloobop Alopbamboon
The Lords and The New Creature
An American Prayer
Fear and Loathing in Las Végas
Manifeste électrique
Tales of Ordinary Madness
Rose Poussière
Crash
Great Jones Street
The New Journalism
Witt
Babel
Mystery Train
Les déclassés
Country
L'aventure punk
Un jeune homme trop gros
Le Livre du rire et de l'oubli
Un jeune homme chic
Novövision
Hellfire
Unsung heroes of rock'n' roll
Less than zero
Little Heroes
Norway no mori
Psychotic Reaction
Lipstick Traces
King Ink
Flowers
American Psycho
The Dwarves of Death
, Dead Elvis
Between Thought And Expressi
Un pur moment de rock'n'roll
Héroes
The Dark Stuff
Early Work
Jack Frusciante
High Fidelity
Jesus' Son
The Coral Sea
The Invisible Republic
Gonzo Highway
Ciudad Rayada
The ground beneath her feet
I need more/Human Punk
Une apocalypse rock
Fargo Rock City
Blackbird Singing/Dorian
Rolling Stones
Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste
Sex, Drugs and Cocoa Puffs
31 Songs/Chronicles,
Un démocrate, Mick Jagger
Héroïnes/Nous Autres
Inside Out/Killing Yourself to Live
J'ai appris à ne pas rire du démon
Fonction Elvis/Les doigts écorchés
Black Box Beatles/Dans les rapides
Renegade/Lost Album
Vous n'étiez pas là
Rock/Music Writings
Rosso Floyd/Strangulation Blues
La fin des punks à Helsinki, 2010
Le corps plein d'un rêve
Life/Hymne/Just Kids/Juliet, Naked
Waging Heavy Peace
Productions littéraires

CHAPITRE III. JEUX D'ECHANGES INTER-ARTISTIQUES

> La continuité conceptuelle est un festin offert aux exégètes susceptibles de tisser des liens entre toutes [c]es musiques, jouées sur disque ou en concert, entre toutes ses interventions publiées sous forme de textes ou d'interviews, entre les *lyrics* et les films, les pochettes de disques et la récurrence de thèmes, motifs sonores et visuels.
>
> Guy Darol, *Frank Zappa/One Size Fits All*

Si cette continuité inter-médiatique est particulièrement opérante pour l'œuvre de Zappa, nous l'envisagerons comme une hypothèse d'études, extensive à l'ensemble du corpus de textes et de ses recoupements avec d'autres formes artistiques. En effet, si nous avons cherché dans les chapitres précédents à tirer quelques fils participant de l'immense toile intertextuelle tissée entre les musiques électriques et la littérature, ces jeux intertextuels ne sont qu'une partie d'un vaste espace inter-artistique où texte et musique croisent également des photographies, des images ou des films. Aussi, alors qu'une branche du rock s'est toujours nourrie de la littérature et des avant-gardes historiques[1] pour réinventer ses formes d'écriture textuelles et musicales[2], certains textes rendent la pareille à la musique en employant ses modèles. Enfin, au cœur des textes apparaissent sans cesse des références aux autres arts, ménageant des espaces d'*ekphrasis* non seulement musicales mais aussi picturales et cinématographiques.

I. L'album comme récit, le récit comme album

> Né de la littérature où il s'approvisionne en figures et en situations, l'opéra y retourne en prédilection. Ecouter fait écrire, écrire fait composer. De la musique au texte, du texte à la musique, la main passe.
>
> Françoise Escal, *Contrepoints*

Substituant l'opéra au rock, nous pourrions être tentés de parodier cet extrait de *Contrepoint* afin d'affirmer les influences formelles de la littérature sur le rock et réciproquement. Seulement, ce serait élever une hypothèse au rang de principe. Nous

[1] Voir notamment Dominic Molon (dir.), *Sympathy for the Devil*, *op.cit.* Voir également pour l'influence du rock des œuvres contemporaines récentes telles que « Don't Look Back » de Fiona Banner exposée à la Tate Liverpool – trois panneaux qui retranscrivent les souvenirs de l'artiste de la projection du film *Don't Look Back* – ou encore à un récent opéra rendant hommage à Jim Morrison (*Lost* de Fausto Romitelli).

[2] Voir l'influence du *cut-up* sur Bowie ou Zappa ou des compositions narratives sur les premiers albums concepts.

observerons donc quelques glissements formels[1] entre les musiques électriques et les textes littéraires.

A. Album concept et structure narrative

Une de ces résonances formelles se manifeste avec les tentatives progressives des musiques électriques de composer des albums filant une métaphore, un thème ou un style. Aussi, avec *Freak Out*[2] et *Pet Sounds*[3] en 1966 puis *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*[4] l'année suivante, apparaît l'album concept ou *concept album*, qui participe amplement du virage sérieux du rock. Cherchant à donner une forme récitative au disque, à se rapprocher de la linéarité narrative avec d'autres moyens que la littérature, l'album concept est défini très simplement par Lou Reed :

> Les six chansons qui suivent sont extraites d'un album intitulé *Berlin*. C'était un album concept, en ce sens que les chansons avaient un rapport les unes avec les autres. On pouvait voir ça dans l'esprit : un garçon trouve une fille, un garçon la perd. Je n'étais jamais allé à Berlin, mais j'aimais l'idée de cette ville alors coupée en deux. [5]

Créant un univers commun à toutes les chansons, ou les incluant dans une trame narrative qu'elles composent et font progresser, l'album n'est désormais plus une simple compilation de titres. Et si nombre de ces albums travaillent davantage l'évocation que la représentation linéaire d'une action, cette tendance illustre une attirance pour le modèle, si ce n'est littéraire au moins narratif. Ainsi, le disque rock prétend à un autre statut artistique, plus complexe, plus dense, plus exigeant et très proche de l'objet livre comme en témoigne cet extrait de *Black Box Beatles* :

> L'album *Black Box* des Beatles s'ouvre comme un livre, à l'instar de *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, premier album de l'histoire pop à s'ouvrir comme un livre, mais à la différence de *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, il ne se referme pas comme un livre, plutôt comme une porte sur la porte, une trappe sur une trappe, sans produire le moindre déplacement d'air, un simple hommage au pli, l'adéquation de deux plans en un plan célibataire, le premier verso épousant le premier recto, noir sur

[1] Les thématiques viendront plus tard. Voir *infra*, « Quatrième partie, imaginaire littéraire du rock » et « Axiologie rock/littérature ».
[2] *Freak Out*, The Mothers of Invention, Rykodisc, 1966.
[3] *Pet Sounds*, The Beach Boys, Capitol, 1966.
[4] *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, The Beatles, Parlophone, 1967, bande-originale du film éponyme.
[5] "The following six songs were from an album called *Berlin*. It was a concept album in that the songs related to one another. You could think of it as a boy gets girl boy loses girl. I'd never been to Berlin but I loved the idea of the then divided city.", (Lou Reed, *Paroles de la nuit sauvage, op.cit.*, p. 109 ; 108.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

noir, ne laissant plus. Encore faut-il faire confiance à cette surface noire et l'incliner comme il faut pour qu'elle révèle non ses secrets – pas d'image dans le tapis, pas de reflet dans l'eau – mais son vide un tant soit peu stellaire : là, dans le faux miroitement de leurs écrans éteints, ces noirs écrins du temps, où recto et verso se répondent, prennent vie. [1]

B. Constructions romanesques musicalisées

Si le recours récurrent à des références musicales engendrait des *leitmotive* romanesques, il faut désormais envisager une inclination méloforme de l'écriture littéraire sous l'influence du rock. En effet, la composition d'un texte est parfois structurée selon les principes d'un album, répondant en un sens à l'influence des récits littéraires sur les albums concepts. Si notre premier chapitre était finalement consacré à mettre en évidence l'inclination logogène de cet espace littéraire, c'est désormais une double inclination qui peut être envisagée.

Seulement, cette perspective apparaît d'emblée problématique eu égard à la confusion sémantique entre thème littéraire et thème musical. Cette confusion est résolue par Françoise Escal[2] dans *Contrepoint* où elle signale l'hétérogénéité première entre la musique et la littérature. Cette vision du thème musical comme « incipit prévalent » est applicable en premier lieu au répertoire classique, mais elle trouve un écho dans la composition d'un morceau rock, qui se constitue autour d'une mélodie simple[3], soutenue par la structure rythmique (basse, batterie et temps forts marqués par la guitare d'accompagnement).

Il apparaît ici clairement que les apparentes simplicités mélodiques et leur faible éventail de variations peuvent immédiatement engendrer l'échec d'une inclination méloforme de la littérature consacrée au rock. En effet, cette inclination littéraire se constitue bien au travers d'un travail d'organisation à la fois formelle et thématique d'un récit, à partir de son

[1] Claro, *Black Box Beatles, op.cit.*, p. 115-116.

[2] « Alors que le thème en littérature, parce qu'il est unité de contenu, suppose un travail d'explicitation de la part du lecteur, en musique, nous venons de le voir, la nature d'abord formelle du thème facilite son repérage : le thème musical se laisse circonscrire, délimiter dans son être-là, à la surface de l'énoncé. C'est une unité objectivement présente dans l'œuvre, et sa position d'incipit lui confère souvent, dans les œuvres classiques, une sorte de prévalence, de privilège du premier occupant dans l'acte d'écoute. Il est, conformément à son étymologie, ce qu'on pose au début de l'énoncé. » (Françoise Escal, *Contrepoints, op.cit.*, p. 16-17.) « Le thème en littérature est une unité de sens. […] Au contraire, le thème musical est particulier […] », (*Ibid.*, p. 34-35.)

[3] « La première d'entre elles consiste à expliciter une mélodie : celle-ci souvent très simple afin de pouvoir être mémorisée par l'auditeur […] est souvent prise en charge par la voix humaine (qui s'accompagne ou est accompagnée par une guitare) et sert avant tout de support à un texte, en prenant la forme traditionnelle d'une chanson (des couplets, un refrain). Ce premier dispositif explique d'ailleurs la brièveté des morceaux de musique rock : dans la musique classique où les instruments prennent en charge la mélodie, les possibilités de variation qu'offre l'orchestre sont pratiquement infinies. Ce n'est pas le cas du rock, où la seule voix n'est pas capable d'offrir une telle richesse instrumentale, et se concentre sur l'expressivité, voire la sincérité du chant. », (Marie-France Castarède, Berthou Benoît, *L'indispensable de la culture musicale*, Paris, Studyrama, 2004, p. 201.)

intégration de la référence musicale. Celle-ci est employée comme un modèle, qui assure le développement d'un thème, repris et rappelé dans le roman par la référence. C'est ce que montre Françoise Escal dans *Contrepoint* en exposant la double fonction de *la Cinquième Symphonie* dans le *César Birotteau* de Balzac, « métaphore musicale [qui] a un rôle privilégié dans ce roman »[1]. L'absence de cette richesse mélodique infléchit inévitablement le modèle classique de l'inclination méloforme. Malgré tout, on se proposera d'esquisser des modalités possibles de cette autre fonction du rock dans les récits : la construction sur le mode de la compilation, les tentatives pour écrire des « albums littéraires », la poursuite romanesque d'une phrase musicale.

1. Playlist et best-of

> ils m'ont payé une bière et m'ont promis toute sorte de choses (enfin, surtout des compiles sur cassettes)
>
> Nick Hornby, *High Fidelity*

High Fidelity est *a priori* peu propice à une observation d'une modélisation du récit par le modèle musical. En effet, les chansons qui essaiment dans le roman accompagnent les errements amoureux de Rob, et le recours aux disques – sans cesse disposés selon un nouveau classement – peut seulement apparaître comme un refuge à la mélancolie. Mais c'est justement cette fascination pour le classement qui finit par inviter le lecteur à envisager cette possible influence des compilations musicales sur la narration. En effet et pour aller dans ce sens, l'avancée de l'intrigue amoureuse et sa résolution s'effectuent simultanément avec la réalisation de cassettes et *playlists* par le protagoniste. De fait, cette passion des compilations se prolonge dans tout le roman comme si celui-ci n'était qu'une recherche de la compilation

[1] Elle poursuit d'ailleurs : « Elle est d'abord le support du sublime, comme signifié. Puis, à plusieurs reprises et parce qu'elle revient dans le texte […] elle souligne des relations entre les parties, établissant dans la contiguïté de symétries, des rappels et des reprises : comme signifiant à la surface de l'énoncé, lui donnant un rythme, une articulation, une FORME. Au sens littéraire, la première fonction du thème de la *Cinquième Symphonie* (comme unité de contenu) est d'opérer un changement de registre. Mais ce thème parce qu'il est récurrent, répété à distance, parce qu'il rythme le récit de Balzac, opère alors à la façon d'un thème musical comme unité formelle. De Beethoven à Balzac, le signifiant sonore qui s'est transmué en matière linguistique, en message verbal écrit, recouvre quelque chose de son origine perdue, quand le thème littéraire qu'il est devenu (unité de contenu), auquel il a donné lieu dans le roman, est employé musicalement : disposé, composé, comme signifiant à la surface de l'énoncé (dans la mesure où la forme en général est plus prégnante en musique que dans la littérature […]). Ailleurs, dans d'autres œuvres, Balzac a conféré une fonction intégrative à la référence musicale. [...] Dès lors, il utilise les références musicales comme des points de cristallisation, puis elles composent, grâce au réseau qu'elles constituent, l'unité tant postulée du roman. Elles deviennent des foyers d'irradiation fonctionnelle. Ainsi, le thème de la *Cinquième symphonie* rehausse sémantiquement et organise syntagmatiquement la thématique de *César Birotteau*. La *Cinquième Symphonie* construit cette thématique, elle en assure la mise en œuvre. », (*Ibid.*, p. 63-64.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

parfaite[1]. Cette tentation indéfinie du best of devient donc non seulement un motif thématique récurrent mais elle contamine également les constructions narratives. Les références musicales sont à la fois des actions en tant que telles et des unités de mesures des autres actions. Elles rompent la linéarité du récit, en installant une temporalité incertaine, fragmentée et distendue, conférant à cet envahissement de la narration par la citation, une valeur à la fois événementielle et condensatrice. Ainsi, dans *High Fidelity*, le texte se construit à la manière d'une compilation, d'un best of pour évoquer des souvenirs ou des pensées. On trouvera ainsi de multiples compilations de disques, de films, de cinq boulots de rêves, de cinq conversations avec Laura qui s'intègrent à la narration et c'est par exemple un classement des ruptures sentimentales les plus difficiles qui ouvre le roman[2].

Le classement est donc ici moyen d'expression et de pensée[3]. Ce trait organise selon une inclination méloforme la composition du roman sur un plan macro-structurel. Ici, le classement, forme hiérarchisée de la liste, a valeur, sur un plan stylistique, de modèle d'une écriture condensée et repliée sur sa signification propre. La narration opère donc à l'image de ses « top five » ou « top ten », elle procède à la sélection d'un thème (les meilleures face A de tous les temps, les meilleurs solos de guitare, les meilleurs musiciens aveugles, ou les meilleurs bonbons qu'on achète en vrac) dont elle souligne ensuite les épisodes les plus marquants, cherchant parfois à épuiser les items de la catégorie envisagée. Préférant la série à la liste pure, ce roman questionne dès lors le rapport privilégié voire narcotique au « top five » ou « top ten ». Mais sa collusion avec l'aspect consumériste du *top of the pop* n'est finalement pas si évidente, tant sa constitution tient d'un mécanisme personnel, hors des questions du succès, du populaire ou de la culture de masse. C'est la fabrication d'une forme de savoir personnel, qui demande de procéder à la liste réduite selon les possibilités à partir d'un thème et de la hiérarchiser ou alors de laisser venir à soi cinq éléments choisis de son répertoire « meilleurs solos de guitare ».

---

[1] Le roman se clôt d'ailleurs sur ces mots : "When Laura hears the opening bars she spinsround and grins and makes several thumbs-up signs, and I start to compile in my head a compilation tape for her, something that's full of stuff she's heard of, and full of stuff she'd play. Tonight, for the first time ever, I can sort of see how it's done.", « Quand Laura entend les premières mesures, elle se retourne sourit, fait plusieurs signes avec les pouces levés, et je me mets à concocter dans ma tête une compile pour elle, pleine de chansons qu'elle connaît, qu'elle écouterait avec plaisir. Ce soir, pour la première fois de ma vie, je vois un peu comment il faut s'y prendre. », (Nick Hornby, *High Fidelity, op.cit.*, p. 245 ; 317.)

[2] "My desert island, all-time, top five most memorable split-ups, in chronological order: 1/Alison Ashworth 2/Penny Hardwick 3/Jackie Allen 4/Charlie Nicholson 5/Sarah Kendrew. These were the ones that really hurt.", « Mes cinq ruptures inoubliables, mon île déserte permanente, par ordre chronologique : 1/Alison Ashworth 2/Penny Hardwick 3/Jackie Allen 4/Charlie Nicholson 5/Sarah Kendrew. Celles-là, ells m'ont vraiment fait mal. », (*Ibid.*, p. 1 ; 11.)

[3] Voir *ibid.*, p. 64-65 ; 89-90.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Cette analogie montre une fois de plus comment la fascination pour les disques structure le récit, et propose quasiment une double avancée de l'intrigue qui ne saurait être résolue tant que ce rapport addictif à la musique ne sera comblé. Cette abondante pratique citationnelle[1] symbolise donc bien ce jeu d'influences. La profusion référentielle traduit bien un glissement depuis l'univers du rock vers le texte et ne laisse aucun doute planer sur cette attirance. En effet, si *High Fidelity* n'est pas le seul récit de notre espace de textes construit sur cette fragmentation narrative (*Jesus' Son*, *Héroes*[2], *Nous autres*, *Vous n'étiez pas là*, *Mick Jagger*, *La fin des punks à Helsinki* ou encore *Chronicles*), il est le seul à expliciter à ce point sa fascination pour les *playlists* et autres *best-of*.

Néanmoins dans ces autres récits, les chapitres épisodiques se transforment en pistes qui sont comme des micro-récits du fil général de l'histoire, qui se créé par la compilation. Et l'emploi du terme « pistes » met en perspective cette inclination vers le disque, en montrant comment le vocabulaire et les références musicales envahissent la langue et la structure narrative[3]. Dans *La fin des punks à Helsinki*, cette affinité pour le best of est signifié explicitement dans une section intitulée « Helsinki, le best of », où le narrateur identifiant les personnalités les plus marquantes de son bar aux chansons d'un disque imaginaire, les décrit au sein de la structure musicale :

> Ole a astiqué le bar, il s'est allumé une cigarette, s'est assis sur une chaise et a commencé à jouer à son jeu préféré : Helsinki, le best of. S'il devait enregistrer un disque sur le Helsinki, telles en seraient les chansons : *O1. Tom* […]
> Cela fait des chansons de deux minutes trente chacune. A peu près ce qu'Ole pensait. [4]

Dans *31 Songs,* l'écriture prend également forme à partir d'un axe donné tant l'ensemble du recueil s'avère être une longue liste de trente-et-une chansons décrites autour de sections qui leur sont consacrées[5]. *Dans les rapides* peut également s'apparenter à une

---

[1] « En définitive, citer un opéra ou une chanson, ce n'est nullement lever une mélodie qui viendrait, comme par enchantement, suppléer à sa propre absence, mais c'est conduire à une opération intertextuelle qui reste immanente aux deux textes. » (Hoa Hoï Vuong, 2003, *Musiques de roman, op.cit.*, p. 77.)

[2] Sur *Héroes*, voir *infra* « quatrième partie, lieux musicaux et lieux de la musique » et pour sa fascination pour le modèle musical, voir "*We can be heroes*, Héroes de Ray Loriga, una novela concebida como un disco" *in* Adelaida Caro Martín, *« America te lo he dada todo y no ahora soy nada »*, *op.cit.*, p. 186-207.

[3] « […] depuis quelques années la critique commence à reconnaître la valeur privilégiée du travail romanesque dans l'exploration de la dimension temporelle, l'étroite parenté de cet art avec un autre se déployant avant tout dans le temps : la musique. A partir d'un certain niveau de réflexion, on est obligé de s'apercevoir que la plupart des problèmes musicaux ont des correspondants dans l'ordre romanesque, que les structures musicales ont des applications romanesques. Nous n'en sommes qu'aux premiers balbutiements de cette élucidation réciproque, mais la porte est ouverte. Musique et roman s'éclairent mutuellement […] », (Michel Butor, *Essais sur le roman*, *op.cit.*, p. 49.)

[4] Jaroslav Rudiš, *La fin des punks à Helsinki*, *op.cit.*, p. 111-121.

[5] Voir Nick Hornby, *31 Songs*, *op.cit.*, p. 46-48 ; 54-56.

playlist littéraire[1]. Les chansons de Blondie, Kate Bush ou Jonathan Richman correspondent aux titres des chapitres, devenant comme la bande-son d'une anecdote particulière, que la chanson métaphorise ou à laquelle elle participe[2]. Aussi, ce sont ces morceaux choisis qui rythment le récit, compilant les meilleurs souvenirs de ces instants adolescents.

2. Des albums littéraires

Ce premier modèle n'est pas le seul qui irrigue les constructions romanesques. En effet, celles-ci – retournant à la dimension commune entre les deux arts[3] – déploient des similitudes avec « [l']organisation des durées »[4] au sein de structures musicales en général et de l'objet « disque » en particulier. D'ailleurs, le récit emploie parfois celui-ci comme unité qui cadence la narration : « [d]eux *Never Mind The Bollocks* plus tard on était de nouveau lundi matin, et il n'avait pas potassé sa physique. »[5]. L'ellipse signifiée dans la référence prend ici tout son sens. La temporalisation de l'action à l'aune de l'album des Pistols traduit le laisser-aller adolescent du protagoniste, et la façon dont le disque envahit l'espace du texte, pour concentrer la dimension symbolique du temps venant de s'écouler.

Ensuite, l'album peut se proposer comme un objet fédérateur de l'écriture, qui s'organise autour de la description d'un album (*Oh Mercy*[6] dans les *Chroniques* ou encore *Kick Out the Jams* dans *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*[7]). Mais surtout il peut devenir le modèle rêvé du récit, à l'instar de *Dans les rapides*, *The Smashing Pumpkins/Tarantula Set Box*, *Lost Album* ou encore *The Dwarves of Death*. Dans ces différents récits, la construction romanesque tend à se rapprocher d'une matrice musicale. C'est en premier lieu, sur un plan lexical, que ce rapprochement s'effectue. *Dans les rapides* a notamment recours à des titres de chansons pour structurer sa narration. Avec *The Smashing*

[1] Voir *supra*, « Citations paratextuelles ».
[2] « Dans la durée d'un roman, les scènes musicales tendent à scander le déroulement de la narration. […] Ainsi, le passage de mimesis I vers mimesis II s'effectue selon un double mouvement de contextualisation et de symbolisation. », (Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*, *op.cit.*, p. 163.)
[3] « L'élément commun et fondamental où baignent les deux arts, c'est le temps. Tous deux ont affaire avec une succession de sons articulés et organisés selon des structures de perceptions analogues : tension, répétitions, contrastes. Et cette temporalité échappe au caractère littéraire, dans la mesure où le roman moderne essaie de développer en même temps un axe vertical et un axe horizontal ; il vise à une concentration sur une page, une phrase, voire un mot, afin de « saturer » le moment de perception, d'en épuiser les résonances dans un bloc ponctuel. En l'occurrence, la musique, douée de simultanéité harmonique, constituera un modèle absolu […] », (*Ibid.*, p. 32.)
[4] « […] toute organisation des durées à l'intérieur d'un récit ou d'une composition musicale : reprises, retours, superpositions ne peut exister que grâce à la suspension du temps habituel dans la lecture ou dans l'écoute. », (Michel Butor, *Essais sur le roman*, *op.cit.*, p. 49.)
[5] Enrico Brizzi, *Jack Frusciante a quitté le groupe*, *op. cit.*, p. 53.
[6] Bob Dylan, *Chronicles*, *op.cit.*, p. 143-221 ; 197-296.
[7] Lester Bangs, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*, *op.cit.*, p. 33-34 ; 51-52.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Pumpkins/Tarantula Set Box, un pas de plus est franchi vers ce modèle d'un album littérarisé, d'un récit musico-littéraire. En effet, chaque chapitre du récit constitue une piste (numérotée de 0 à 33), qui reprend à son compte une chanson des Smashing Pumpkins. D'ailleurs, outre ce recours au terme « piste », la présence d'une « Intro »[1] et d'une « piste » cachée[2] surenchérit ce lexique musical. Mais plus qu'une simple compilation des meilleurs titres du groupe, il s'agit quasiment de recréer un album littérarisé, de traduire ces chansons sur le papier. Et la « piste zéro » et le morceau « caché » du texte s'inscrivent parfaitement dans cette perspective : la première se trouvant écrite/chantée par Billy Corgan, le leader du groupe et la seconde étant un *featuring*[3] entre l'auteur littéraire et l'artiste. Aussi, la narratrice prise dans la toile du groupe, transcrit ses ressentis à l'écoute de chaque morceau, qu'il consiste en une évocation très précise de la chanson en question ou en une rêverie poétique. Toujours est-il que cet enfermement dans l'univers du groupe figuré par la boîte fait le pari de s'emparer de la composition musicale d'un album, sinon de transposer un album musical par écrit.

Le sous-titre de *Lost Album, A Phil Spector Production* invite également à lire ce récit comme la transposition littéraire d'un album. En effet, outre la structuration en deux faces (« *A-Side* » et « *B-Side* ») et dix pistes (« tracks »), une note biographique sur Phil Spector ouvre le récit, annonçant l'existence d'un album perdu de Phil Spector, véritable fantasme discographique pour les initiés, constituant une faille que la narration va investir :

> Des rumeurs insistantes que le développement récent d'Internet a fait proliférer, voudraient cependant que son véritable chef d'œuvre, que sa réalisation ultime n'ait jamais vu le jour. Les zélateurs soutiennent que tout au long de sa vie d'artiste, et au-delà, Phil Spector aurait travaillé constamment, dans le plus grand secret, à la production d'une musique qui constituerait l'achèvement de la musique. […] Des enregistrements pirates existent (ou pourraient exister) et circulent (et pourraient circuler) mais ceux qui les ont entendus affirment qu'il s'agit de faux, dont l'artificielle unité de ton trahit l'origine frauduleuse. Tous ceux qui ont effectué des recherches approfondies sur la question ont fini par conclure que, si les bandes ont existé, elles sont définitivement perdues. D'autres continuent à les chercher. Phil Spector, lorsqu'on l'interroge, affirme de manière énigmatique que nous n'avons pas le même sens de l'humour que lui. Les initiés, faute de mieux, le désignent entre eux, sobrement, comme « L'Album Perdu ». [4]

En expliquant l'origine de son titre, le texte se propose comme la matérialisation littéraire du « Lost Album » de Phil Spector, jouant sur la dimension fantasmée de l'objet pour s'y engager pleinement. Aussi, la mention « Written and arranged by Legrand/Le Pajolec » à la fin du roman ne revêt pas qu'une connotation symbolique mais traduit la

[1] Claire Fercak, *The Smashing Pumpkins, op.cit.*, p. 9.
[2] *Ibid.*, p. 75-76.
[3] "hidden song – Ghosts Tend To Murmur/featuring Billy Corgan", (*ibid.*)
[4] *Ibid.*, p. 7.

production littéraire d'un album musical, joué par « THE STEREOPHONICS DIRTY PIGS (courtesy of Kapital Records) »[1].

3. Phrase musicale et mélodie romanesque

Le meilleur exemple de cette inclination méloforme, de cette structuration de la fiction sur les structures musicales reste peut-être le roman de Jonathan Coe, *The Dwarves of Death*. Celui-ci se construit donc sur un double jeu de constructions romanesques inspirées par la musique[2] : d'une part, chaque chapitre porte le nom d'une partie technique de la composition d'une chanson (premier et deuxième thème, pont, interlude, solo, reprise, changement de ton, coda et fondu), d'autre part chaque chapitre débute par la citation d'un extrait de chansons des Smiths, composées par Morrissey, qui est placée en exergue.

Et cette segmentation est alors redoublée par ce jeu des exergues, qui s'improvise à la fois comme un thème musical (pour le lecteur qui arrive à percevoir la mélodie) et surtout comme un thème littéraire, « une unité de contenu » qui enrichit la mélodie initiale que tente de constituer la structure du roman. A ce titre, le dernier chapitre, ne dérogeant pas à la règle, glisse en épigraphe un nouvel extrait d'une chanson des Smiths :

> FONDU
> *And everybody's got to live their life and God knows I've got to live mine*
> *Got knows I've got to live mine*
> (et chacun doit vivre sa vie
> Et Dieu sait que je dois vivre la mienne
> Dieu sait que je dois vivre la mienne)
> MORRISSEY, *William, It Was Really Nothing* [3]

Ici, le titre du chapitre et l'exergue s'associent parfaitement pour faire de ce dernier mouvement du roman, une suspension du récit précédemment narré, un retour sur celui-ci et une ouverture du personnage sur l'avenir. L'exergue symbolise bien ce nécessaire retour à soi du personnage, cette délivrance des affres de la passion et du soupçon. De fait, pour éviter le manque de signifiance d'une seule mélodie pour construire tout le roman, Coe lui adjoint des citations, qui forment ce jeu de symétries, de rappels et d'extension du thème premier. En

[1] *Ibid*., p. 317.
[2] La référence musicale s'inscrit en outre sur de multiples plans narratifs : elle illustre les pensées du narrateur, annonce la narration, participe de la thématique romanesque (représentation ou répétition du groupe), et inspire une création fictionnelle de l'auteur (invention du sombre groupe punk The Dwarves of Death).
[3] "Fade", (Jonathan Coe, *The Dwarves of Death*, *op.cit.*, p. 210 ; 229.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

outre, ici, le dédoublement du prénom William, et le titre de la chanson confère à ce jeu intertextuel encore plus d'efficacité.

Dans ce polar, l'auteur a donc recours aux musiques populaires dans la construction de son roman au travers de différents éléments : le chapitrage, les épigraphes mais également la progression d'une ligne mélodique matérialisée par l'allongement des notations sur une portée musicale. En effet, non seulement, les termes musicaux et les exergues façonnent le récit à l'image d'une chanson mais une ligne mélodique accompagne les péripéties de l'intrigue. Aussi, ce roman du musicien dédouble sans cesse cette analogie entre les structures musicales et romanesques (le découpage et les exergues) mais également la progression romanesque et musicale (dans la réalisation de cette mélodie dédiée à la froide Madeline).

La référence au rock n'est donc plus seulement capable de caractériser et d'illustrer une action ou encore de créer une tension narrative, elle parvient à faire du récit un ensemble à son image, comme si le rythme qui la constitue pouvait scander l'intrigue du roman. Pour exemplifier cela, on peut à nouveau observer la section finale, qui à l'image d'un fondu musical fait retomber toute la tension rythmique et dramatique. On a d'ailleurs changé de lieu : « Tout est mieux que Londres. »[1]. Les personnages semblent sereins, le fondu est vraiment en adéquation avec cette idée de s'arrêter quelques instants, de regarder en arrière ce qui vient de se jouer (morceau ou intrigue) avant de l'arrêter complètement. C'est dans cette adéquation, qui peut se lire dans chaque partie du roman, que l'on retrouve parfaitement cette modélisation du récit qui prend la forme et la signification de la structure musicale.

Le rythme narratif, jouant à la fois sur cette citation fragmentaire des chansons et cette construction progressive de la mélodie offerte à Madeline, a de réelles affinités avec l'intrigue romanesque. En effet, les difficultés et les frustrations (amoureuses et artistiques) de William trouvent un écho certain dans cette difficile réalisation de la composition, et chaque mouvement du morceau ne s'avère être qu'une entrave de plus à la quête et au désir du protagoniste. C'est en ce sens que le fondu réalise parfaitement cet apaisement des tensions, du personnage, de l'intrigue et de la musique qui se déploie dans le roman. Finalement, comme la simplicité de la mélodie doit en quelque sorte être soutenue par l'accompagnement rythmique des basse, guitare et batterie, la structure musicale est ici sous-tendue par le jeu intertextuel de la citation musicale dans chaque mouvement, la mélodie étant en un sens trop légère, pour modéliser et faire écho à un récit tout entier, alors même qu'elle se construit ici en parallèle avec ce récit. En effet, si on a choisi avec Coe de montrer comment cette

[1] ""Anything beats London"", (Jonathan Coe, *The Dwarves of Death*, *op.cit.*, p. 211 ; 230.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

composition se construisait sur un jeu spécifique et redoublé de références musicales à la structure et à une thématique, on peut dire que cette légèreté de la chanson pop, si elle rend peut-être plus complexe sa « transmutation » en matière linguistique, capable à la fois de donner lieu à un signifiant linguistique mais également à une composition formelle[1], ne l'empêche pas pour autant de s'ériger en modèle de l'écriture romanesque. Dès lors, chacun de ces modèles musicaux (la compilation, l'album, la chanson) se façonne peu à peu dans les différents romans. Et dans les interstices de ces développements performatifs, apparaissent d'autres textes possibles, des récits imaginaires : une mesure de la mélodie qui sera abandonnée par William, une compilation jugée désuète par Rob ou encore le classement des cinq ruptures qui est comme un flash back sur cinq vies qui n'auront pas lieu[2].

Cette double inclination est le symbole de l'échange inter-artistique. Le transfert intersémiotique est, non seulement au service de l'univers thématique de l'œuvre, mais participe également à son organisation compositionnelle. Cette duplicité fonctionnelle prouve, de manière effective, comment ce jeu d'emprunt ne s'accomplit pas de manière monolithique, mais se déploie dans différentes dimensions. Ce déploiement affirme la complexité de la pratique citationnelle, entre la formation d'un réseau de références et la construction rythmique de l'œuvre.

[1] En outre, l'absence de références précises dans le roman biographique d'Eugène Savitzkaya rend flou les frontières de la vie de l'auteur, lisse les évènements marquants de sa carrière, gomme la progression temporelle du roman, qui s'engage dans une structure tournante, comme si, au contraire du roman de Coe, voire d'Hornby, l'aspect englobant de l'ensemble des références au rock décrit interdisait toute modélisation technique du récit.

[2] D'ailleurs, *High Fidelity* fait montre de ces divers scénarios possibles – appartenant majoritairement à l'esprit paranoïaque de Rob plus qu'aux autres voies non-explorées par la narration – imaginant un dialogue entre Laura et son amie Liz ou entre Rob et l'amant de Laura. Voir Nick Hornby, *High Fidelity, op.cit.*, p. 72 ; 139 et 99-100 ; 183. Ce procédé des scénarios possibles, des autres versions du texte est également présent dans les écrits de Bangs. Voir par exemple une de ses chroniques sur les Rolling Stones, Lester Bangs, "I Only Get My Rocks Off When I'm Dreaming" (« Je ne prends mon pied que quand je rêve »), *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*, *op.cit.*, p. 134-141 ; 180-185. Ce point sera développé plus loin, voir *infra* « Quatrième partie, (contre)points de convergence : sortir du monde euclidien ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

II. Intermédialités

> Contrairement au cinéma, la page écrite ne saurait empiler l'une par-dessus l'autre des couches sonores, linguistiques et visuelles. Entre l'interruption et la reprise du texte, il y a une proposition d'un autre type de lecture, non pas un accompagnement sonore.
>
> Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*

Ce deuxième temps des jeux inter-artistiques s'échappe de la stricte interrelation entre rock et texte pour céder quelque peu la place aux autres représentations artistiques. Il sera donc notamment question d'*ekphrasis* ; musicale en premier lieu mais également picturale et cinématographique, afin de mettre en avant les emprunts littéraires aux représentations figurales et cinématographiques du rock.

A. *Ekphrasis*

1. *Ekphrasis* musicale

Nous ne reviendrons ici que très brièvement sur les multiples descriptions qui parsèment notre ensemble de textes. En effet, les points précédents ont relativement abondé en ce sens et surtout la majorité des textes se livrent plus ou moins à des descriptions ponctuelles ou détaillées d'œuvres musicales, textes au premier rang desquels on trouverait les chroniques de Bangs, *31 Songs* de Hornby, *The Smashing Pumpkins/Tarantula Set Box*, *Frank Zappa/One Size Fits All* ou encore *Black Box Beatles*. On insistera simplement sur le fait que dans le cadre fictionnel, ces références musicales et *a fortiori* ces descriptions ne sont jamais gratuites :

> […] en revanche cette musique tacite n'aura aucun besoin d'être explicitée ; la référence à une musique jouée ou chantée n'est nullement une obligation mais répond à une vocation de l'écrivain ; elle prend valeur de symbole pour l'œuvre. C'est pourquoi la scène de description musicale est souvent un moment symbolique et un nœud secret du roman ; un passage où en apparence il ne se passe rien de décisif pour l'intrigue mais où une décision, une prémonition ou une voie sont indiquées. [1]

[1] Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*, *op.cit.*, p. 29.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

2. *Ekphrasis* picturale

Si les fragments textuels issus du rock sont légion dans cet espace, ils n'en sont pas pour autant exclusifs des descriptions des images associées à la musique. En effet, on trouve depuis la référence ténue à la pochette d'albums jusqu'à sa description minutieuse divers degrés qui tendent vers la représentation ekphrastique. Soulignant l'importance des visuels discographiques[1], cette hybridation de l'image et du texte engendre des jeux d'échos multiples.

Dans les *Chroniques* dylaniennes, si la section « Oh Mercy » est bien consacrée à la création et à l'enregistrement de l'album éponyme[2], elle est teintée des couleurs de la Nouvelle-Orléans, lieu de l'enregistrement, renvoyant implicitement à la pochette de l'album. De façon plus directe, certains récits renvoient de façon ponctuelle à la pochette d'un album à l'instar de *Nirvana/Drain You*[3], quand d'autres se lancent dans des observations plus détaillées. *Dans les rapides* décrit longuement la pochette de *Parallel Lines* dont l'observation minutieuse fait partie intégrante de la découverte de l'album :

> Blondie, *Parallel Lines*, la pochette. Canon. Une fille et cinq garçons. Debout et côte à côte, ils regardent l'objectif, annoncent la structure et la couleur, ce sera géométrique, noir et blanc – on ne peut être plus clair. Noir et blanc les larges rayures verticales qui tapissent le fond de l'image, noir les costards étroits, les cravates fines comme des lamproies pendues sur les boutonnières, blanc la robe de débutante que porte la fille, ses mules et ses cheveux platine. Noir et blanc *straight*, noir et blanc de ceux qui ne tergiversent pas, noir et blanc manifeste. Et rouge enfin, la signature directe de Blondie en travers de la pochette […] Emballage graphique du son et allumage du désir […] Nina a sorti le disque de la pochette, le papier crystal crisse sur le vinyle, elle entreprend maintenant de lire le livret. [4]

Lipstick Traces déploie également une analyse critique de la pochette de « Pretty Vacant », 45 tours des Sex Pistols, témoignant de la faculté qu'a l'objet à entraîner l'écriture :

> LA POCHETTE

[1] Cette considération accordée aux visuels est également confirmée par la parution d'ouvrages tels que *Rock Vinyls* ou *Comics Vinyls* qui font la part belle aux relations entre pochettes d'albums, histoire du rock ou bande-dessinée. Voir Dominique Dupuis, François Thomazeau, *Rock Vinyls : Histoire subjective du Rock à travers 50 ans de Vinyles*, Paris, Ereme, 2008 ou encore Christian Marmonnier, *Comics Vinyls : 50 ans de complicité entre la bande-dessinée et la musique*, Paris, Ereme, 2009.

[2] Bob Dylan, *Chronicles, op.cit.*, p. 145-221 ; 197-296.

[3] « Je regarde fixement la pochette. Un bébé nageur flotte devantun billet de banque, accroché à un hameçon. Le nom du groupe est inscrit en bas à gauche. Nirvana. C'est la première fois que je vois la pochette de *Nevermind*. J'avais imaginé un truc plus… américain. Un aigle survolant une montagne, ou trois types à moto. Des zombies en plein trip d'acide. Une bannière enflammée, portée par un vétéran du Vietnam. Des punks brûlant un Burger King. L'idée du bébé géniale, parce qu'elle est audacieuse. Je tourne le boîtier dans tous les sens, comme le coffre d'un trésor. A l'arrière, il y a une drôle de photo. Un singe aux allures de plongeur, figé dans un décor infernal. L'eau, le feu, le singe, l'enfant, le billet vert, l'hameçon, tout cela me semble terriblement familier. Presque évident. », (Olivier Pilarczyk, *Nirvana/Drain You*, *op.cit.*, p. 37-38.) Le récit de Guy Darol est également exemplaire de la mise en perspective de ces « images musicales ».

[4] Maylis de Kerangal, *Dans les rapides, op.cit.*, p. 18-21.

> La pochette était charmante : au recto, une bande dessinée empruntée à un club de voyages, représentant des touristes heureux sur la plage, dans une boîte de nuit, en croisière sur la Méditerranée, célébrant leurs vacances dans des bulles que Jamie Reid avait vidées de leur contenu publicitaire et remplies avec les mots que Johnny Rotten chantait sur le vinyle. « A cheap holiday in other people's misery ! » (Des vacances bon marché dans la misère des autres !). Au verso, une parfaite scène de bonheur domestique, à l'heure du dîner, une photographie que Jamie Reid avait annotée en surajoutant de petites légendes […] [1]

En effet, depuis les albums psychédéliques des *sixties* jusqu'aux expérimentations *arty* du post-punk, la pochette des albums tend peu à peu à se doter d'un statut artistique propre, influencé par l'histoire des arts[2]. Et elle est très rapidement bien plus qu'une simple enveloppe matérielle, participant de la signification de l'œuvre, jusqu'à en devenir l'élément le plus connu[3]. C'est ainsi que Guy Darol accorde une grande place aux deux faces de *OSFA*[4], réalisées par Calvin Schenkel qui en fait même le « trousseau de clés » des « différentes portes » de la cosmogonie de l'artiste[5]. Aussi, tout en finalisant l'objet « disque », le graphiste devient comme le premier lecteur de l'œuvre, rendant « visible l'énergie sonore, le mouvement des idées, dans cet espace supplémentaire où l'image se fait médiateur »[6] :

> A quelques exceptions près, Calvin Schenkel décline *l'alphabet* visuel de Zappa à partir de *Lumpy Gravy*. Ses ponts plastiques sont un moyen de circuler entre le langage musical du compositeur et tous les états de sa pensée. Il est le lien spéculaire avec le foisonnement sonoriel, la passerelle sur laquelle on s'attarde pour mieux comprendre l'étendue. Ses pochettes coordonnent des points qui auraient échappé aux oreilles. Il n'illustre pas. Il reflète des efflorescences intérieures. Il complète par une multitude de lignes, de courbes, de couleurs, la perception que l'on a d'un album. Il révèle de précieux indices. [7]

---

[1] "THE SLEEVE […] The sleeve was charming: on the front was a borrowed travel – club comic strip, depicting happy tourists on the beach, in a nightclub, cruising the Mediterranean, celebrating their vacations in speech balloons Jamie Reid had emptied of advertising copy and filled with the words Johnny Rotten was singing on the plastic — "A cheap holiday in other people's misery". On the back was a perfect family scene, dinnertime, a photograph Reid annotated with little pasted-on captions [...]", (Greil Marcus, *Lipstick Traces*, *op.cit.*, p. 14 ; 28.)

[2] « Les pochettes des albums s'inscrivaient elles aussi dans cette veine néo-moderniste : des graphistes tels que Malcolm Garett ou Peter Saville et des labels comme Factory et Fast Product se sont autant inspirés du constructivisme et de De Stijl que du Bauhaus, de John Heartfield et de la Nouvelle Typographie. », (Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again*, *op.cit.*, p. 17.)

[3] Certaines pochettes deviennent en un sens plus connues que l'œuvre musicale qu'elles recèlent, parmi lesquelles le *Sgt. Pepper* des Beatles ou la fameuse banane du premier album du Velvet Underground.

[4] « Le revers de *One Size Fits All* est une projection de signes qui met en relation des personnages, des anecdotes, des lieux, des symboles, dans un déroulement du temps qui échappe à la logique unidirectionnelle. », (Guy Darol, *Frank Zappa/One size fits all*, *op.cit.*, p. 66.)

[5] « La visualisation du monde de Zappa par le biais de l'analogie est bien le produit d'une mise en commun. Schenkel livre en miroirs successifs le trousseau de clés qui ouvre les différentes portes. Mais ces clés ne sont jamais forgées loin du point de vue de Zappa. Ainsi, les éléments qui composent l'avers et le revers de *One Size Fits All* ont été disposés à la suite de conversations dont on devine l'enjeu. Cette pochette, pour être luxuriante au premier coup d'œil, n'en est pas moins pensée comme un réseau de signes et de signes de signes, à la façon d'une mise en abyme qui révélerait une cosmogonie ou, si l'on veut, l'anatomie d'un rapport au temps. », (*Ibid.*, p. 55.)

[6] *Ibid.*, p. 53.

[7] *Ibid.* Cette idée est poursuivie quelques pages plus loin : « Un régime affinitaire qui explique les interconnexions des espaces mentaux et ce fil à deux mails qui ourle les pochettes de disques, joignant sans faux pli une cosmologie musicale à un système de signes. Schenkel est l'enlumineur qui rend visible, notamment, la permanence du chien en tant que concept et la récurrence du sofa et de ses satellites. », (*Ibid.*, p. 71.)

La pochette participe donc dans le récit de Guy Darol d'une forêt de signes baudelairienne où l'écoute et la vue se mélangent[1]. Au travers de ces exemples, depuis la citation implicite jusqu'à l'*ekphrasis* graphique, on perçoit toute la force de ces images de la musique, à la fois ouverture sur un imaginaire visuel et miroir de l'œuvre[2]. Mais outre ces ekphraseis de pochette d'albums et ces images associées à la chanson, la musique peut apparaître sous sa forme dénotative, par l'intermédiaire de la portée ou de la partition.

3. Représentations figurales du rock : portée et partition

Lorsque la fiction cède la place à la représentation graphique, lorsque l'image de la musique se glisse sur le devant de la page, on se trouve à la fois selon Vuong devant le constat de l'échec littéraire de la représentation musicale et devant une spatialisation de la musique : « [l]e texte cède la place à une représentation graphique de la musique, qui se porterait garante de l'exactitude de la physionomie sonore : plus de mots, mais une image de la musique, qui offre une matérialisation spatiale de son cours sonore. »[3]. On serait ainsi dans le degré de référentialité maximale de la musique, paradoxalement atteint sans avoir recours au texte. Vuong parle même de « désaveu de la fiction ». La citation « exacte » d'une partition musicale n'est donc pas anodine et se déploie dans deux perspectives :

> En définitive, le collage musical joue sur deux tableaux : paratactique, son insertion surprend et tranche sur le reste de la page ; c'est un objet exotique et clinquant, qui attire immanquablement l'œil du lecteur en exhibant sa différence graphique et sémiotique. En ce sens, il reste intempestif et provocant, et participe d'une esthétique du discontinu et de l'hétérogénéité, tout en prétendant ouvrir une brèche vers le Réel ineffable. Mais, d'autre part, la citation d'un fragment de partition n'est jamais gratuite. Appelée par le texte, arrachée à sa continuité musicale, reprise et commentée de manière explicite ou implicite par le discours verbal, elle est surdéterminée par les réseaux connotatifs, parfois très subtils, qui la capturent et en infléchissent le sens ; ou plutôt cette configuration textuelle lui donne sens, en réveillant les significations latentes qui la constituent comme objet culturel […] [4]

De fait, si la présence de textes des chansons semble naturelle dans la continuité de l'espace narratif, le recours à des lignes de portées rythmiques ou mélodiques peut sembler plus étonnant. Aussi, on peut s'interroger sur la fonction de portée de batteries présentant sur trois lignes distinctes les mouvements à suivre pour les différentes percussions :

---

[1] « *One Size Fits All* est un miroir à l'infini. Celui qui s'y regarde est démultiplié. Il écoute. Cela suffit à son bonheur. Il contemple la pochette mais ne souhaite pas y entrer. La forêt de symboles hume un air agréable. Au risque de s'y perdre, il choisit la distance. Ou plutôt, il se contente du spectacle, à l'orée. A force d'écoute, à force de ravissement, un jour il se fait prendre. », (*Ibid.*, p. 82.)

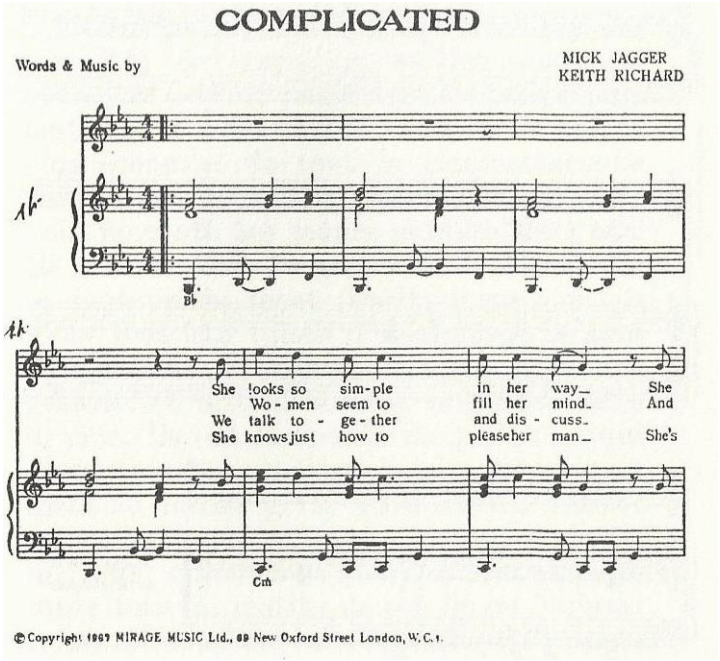
[2] Cette idée du miroir que l'on a observé dans le texte de Darol est également présente dans *Black Box Beatles*. Voir Claro, *Black Box Beatles*, *op.cit.*, p. 116-117.

[3] Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*, *op.cit.*, p. 58.

[4] *Ibid.*, p. 197.

« Charleston / Caisse claire / Grosse Caisse »[1] dans *The Dwarves of Death*.Ce même roman met également en avant des lignes de portées[2] quand *Rose Poussière* insère littéralement la partition de « Complicated » des Rolling Stones :

> Chez Castel, hiver 66 (certaines nuits rue Princesse le filigrane en points tirés d'un homme nouveau) : le disc-jockey passe et repasse tous les soirs :



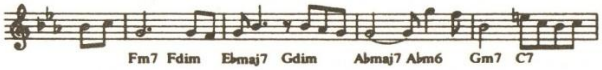
> Ce rythme de jerk n'est, alors, pas encore assimilé, tout le monde contraint de danser à côté de la chanson, en marge d'elle, de lui tourner autour, les gestes mal assurés, tâtonnants.
> Or (ou argent), grêles, les longues jambes lamées (des filles modèles) dansent un tout petit peu faux, très légèrement à côté (qui-perd-gagne ?), hésitent. Balbutiement strict. [3]

La musique, en tant que langage, pénètre alors le roman, et rompt la linéarité de l'écriture par la rupture visuelle puis par le basculement dans « un tout autre système sémiotique »[4]. Dans le récit de Schuhl, ce procédé s'inscrit dans la collection des fragments textuels, issus de la déconstruction des grandes figures des *sixties*[5]. La narration insiste bien sur l'aspect répétitif de ce morceau dont la précision dénotative est contrebalancée par les hésitations du pas des danseurs, comme pour mieux signifier le décalage entre l'apparente simplicité de la danse et cette redondance contraignante du morceau. Les paroles contribuant

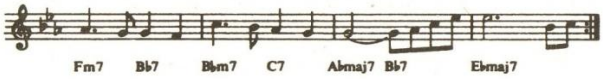
[1] Jonathan Coe, *The Dwarves of Death*, *op.cit.*, p. 69 ; 72 ; 113 et 84 ; 87 ; 130.
[2] *Ibid.* p. 47 ; 90 ; 127-128 et 61-62 ; 105-106 ; 145.
[3] Jean-Jacques Schuhl, *Rose Poussière*, *op.cit.*, p. 33-35.
[4] « L'émergence, au sein d'un système d'écriture de type symbolique, d'un autre système de représentation crée *de facto* une rupture. On ne change pas seulement de ton, de rythme ou de langage, mais on bascule dans un tout autre système sémiotique. Cette juxtaposition d'écritures hétérogènes produit d'abord un effet visuel marqué […] », (Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*, *op.cit.*, p. 57.)
[5] « […] j'ai recopié […] des paroles de chansons anglaises connues […] lambeaux sur lesquels, furtivement, s'écrit le temps mieux que dans les œuvres. », (Jean-Jacques Schuhl, *Rose Poussière*, *op.cit.*, p. 7.)

également à ces tensions entre contrainte et liberté, collectivité et individualité[1], le récit et la partition sont comme deux versions du même texte.

Nous avons également reproduit deux extraits du roman de Coe qui participent de ces représentations figurales du rock[2]. Le premier fait écho à cette capacité qu'a l'objet à nourrir le récit et à être infléchi par le texte. Le second est particulier en cela qu'il introduit dans le texte une représentation rythmique de la musique, présente à la fois dans l'image, mais également dans les mots mêmes employés par le romancier.



That was as far as I'd got. I'd had some ideas for the middle section but wasn't in a position to start working on them yet. What should come next? The C seven implied an F minor, that was easy enough; and suddenly, with a stronger idea in my mind of the mood I was striving for, I wrote the next four bars straight off:



I played all eight bars through, several times, and felt pleased with them; but still I couldn't think of a way to

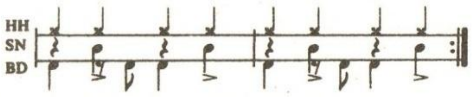
47

*chu*gga chugga chugga chugga chugga chugga chugga chugga, *chu*gga chugga chugga chugga chugga chugga chugga chugga. Isn't that the sort of thing?'

I frowned. 'Well, I was thinking more in terms of . . . chugga*chug* chugga*chug* chugga*chug* chugga*chug* . . . You know, as if we had shakers or something.'

'Well, why doesn't Jake try those out, and see which fits?'

Jake looked at us, from one to the other, nodded, spat on his hands, picked up his heaviest sticks and launched straight into:



On trouvera en effet, dans cette répétition du « chugga », expression sémantique du son de la batterie, un élément discursif du langage musical qui essaie de s'imposer dans le texte, et dont l'auteur cherche à faire sentir les nuances et les spécificités. La rupture est donc à la fois graphique, transportant le lecteur vers la « réalité » la plus prononcée de la musique, et sémiotique, d'autant plus qu'elle propose, dans le second extrait, une ligne rythmique propre au rock[3].

[1] Comme en témoigne par exemple le premier couplet : "She looks so simple in her way/She does the same thing every day/But she dedicated to have her own way/She's very complicated", (The Rolling Stones, "Complicated", *Between The Buttons*, Decca Records, 1967.)

[2] Jonathan Coe, *The Dwarves of Death*, op. cit., p. 47 ; 72 et 62 ; 87. [la traduction est disponible en annexe]

[3] C'est, en effet, le rythme impulsé par la batterie, soutenu et renforcé par les autres, instruments qui constituent bien la spécificité du rock : « […] une série de pulsations qui viennent marquer le tempo du morceau. C'est sans doute ce point qui met en évidence la spécificité de la musique rock » (Marie-France Castarède, Berthou Benoît, *L'indispensable de la culture musicale*, *op.cit.*, p. 201-202.)

De plus, l'image de la ligne rythmique vient sauver le texte, en le nourrissant et l'illustrant dans le même temps, texte enlisé dans cette accumulation d'une onomatopée qui ne transcrit pas le corps de la musique. Cette difficulté et la saturation qu'elle a engendrée sont donc stoppées par la reproduction de la partition, qui donne une définition exacte du rythme, et qui rompt le texte qui ne peut parvenir pleinement à réaliser son objet musical à partir de la seule matière textuelle.

L'apparition du rock dans le texte littéraire induit donc bien des phénomènes d'intermédialités, issus de la description de l'objet disque ou de la notation figurale du rock. Les textes sont donc en un sens les moyens de ces descriptions ekphrastiques du rock alors même qu'ils sont concurrencés par d'autres systèmes symboliques musicaux.

B. Défis cinématographiques

Les spectateurs sont des vampires tranquilles.

Tout film est dépendant des autres films et y renvoie. Le cinéma était une innovation, un jeu scientifique jusqu'à ce qu'un nombre suffisant d'œuvres ait été amassé, assez pour créer un autre monde intermittent, une mythologie puissante et infinie dans laquelle plonger à volonté.

Jim Morrison, *The Lords*

1 Un autre modèle artistique : le cinéma

La référence au septième art se manifeste comme un contrepoint récurrent à la fascintaion pour le rock, ouvrant les récits vers d'autres modèles artistiques. Ainsi, si quelques textes se tournent volontiers vers le théâtre (*Sandrino et le chant célester de Robert Plant* ou *Brighton Rock(s)*[1]), de multiples exemples illustrent cette double fascination à la fois musicale et cinématographique. Comme, la référence musicale, la référence au cinéma est bien souvent de nature logogène, illustrant l'action et caractérisant le personnage : « « Il l'avait regardé comme Lee Van Cleef dans l'auberge du *Bon, la Brute et le Truand* […] » ou « […] arrêté à un feu rouge, il avait mouliné des coups de poings en l'air tout en pensant à Robert de Niro dans *Raging Bull*. »[2]. Dans la même perspective, la relecture littéraire du mythe d'Elvis

[1] Voir par exemple le découpage en acte du premier et tableau et scène du second. D'ailleurs dans *Sandrino*, le théâtre est l'expression artistique privilégiée du protagoniste.

[2] Ou encore « [...] il partirait en silence, en dévalant à fond d'berlingue la descente du séminaire, et les jours suivants se promènerait tout seul dans le centre, le visage tendu et les pognes dans les poches, comme de Niro

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

emprunte bien souvent à la figure du cow-boy solitaire, élevée à la figure du mythe par le western : « Ici, il a l'air menaçant dans son vêtement sombre, une panoplie comprenant un chapeau, un blouson et des bottes. Il se tient droit, les jambes écartées devant un paysage montagneux peint sur une toile. Puis, il s'agit d'une vaste plaine avec un cavalier au fond. »[1].

Mais à l'instar de *High Fidelity,* elle semble parfois proposer un modèle dont le texte emprunte donc non seulement le lexique (« Je n'ai rien compris au film à ce moment-là. Et je n'ai rien compris au scénario, à la bande-son, à l'entracte, au pop-corn, au générique, au panneau qui indiquait la sortie. »[2]) mais également la structure. En effet, le roman de Nick Hornby présente différents moments où sont exposés des scènes possibles tel un dialogue imaginaire entre Rob et Ian, où le texte peut se lire ici comme un scénario, qui juxtapose les unes derrière les autres les différentes versions du script[3]. De fait, énonçant les différents sentiments qui se mêlent chez le personnage, le texte laisse le choix au lecteur de se représenter la scène. Dans d'autres textes, cette mise en scène d'une alternative au texte choisi est montrée par la déclinaison de versions possibles comme dans différents textes sous la forme d'une liste[4].

Ainsi, les références au cinéma, la lexicalisation cinématographique de certaines expressions se couplent donc avec cette attirance compositionnelle. L'omniprésence du rock n'exclut donc pas la référence à d'autres formes artistiques, rappellant la dimension exogène de la littérature. Surtout, cette récurrence du cinéma manifeste l'existence d'un corpus cinématographique aussi bien documentaire que fictionnel, qui pourrait constituer un contrepoint important à cet espace littéraire depuis son influence importante sur le rock (*Rebel Without a Cause* ou *The Wild Bunch*), son dédoublement des albums[5], sa mise en scène des artistes (Elvis) ou de la contre-culture (*Easy Rider, Woodstock* ou *Milestone*), son immense emploi des morceaux de rock dans les bandes-son jusqu'à la réalisation de multiples biopics d'artistes, qui n'est pas sans rappeler l'écriture des vies imaginaires.

---

sur l'affiche de *Taxi Driver*. Car notre rockeux se sentait très de Niro dans *Taxi Driver* : un héros inutile. », (Enrico Brizzi, *Jack Frusciante a largué le groupe*, *op.cit.*, p. 162 ; 163 ; 173.)

[1] Ou encore : « Le grand chanteur se peigne au milieu du pré. A vrai dire, il se mire dans le rétroviseur d'un gros camion […] », (Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros*, *op.cit.*, p. 21 ; 101.)

[2] "I lost the plot for a while then. And I lost the subplot, the script, the soundtrack, the intermission, my popcorn, the credits and the exit sign.", (Nick Hornby, *High Fidelty*, *op.cit.*, p. 17; 33.)

[3] Voir *ibid.*, p. 139; 183.

[4] Pour prolonger cette question des listes, voir *infra*, « troisième partie : paradoxes postmodernes 1. »

[5] Voir les films des Beatles.

2. *I'm not there* : absence et présence dans les biopics cinématographiques

> Vous étiez pourtant bien plus douée que toute la bande réunie dans l'art de faire la gueule et de creuser des distances insurmontables, dans l'art du *noli me tangere*. Vous saviez à la perfection *ne pas être là*.
>
> Alban Lefranc, *Vous n'étiez pas là*

L'étonnante proximité des titres du récit d'Alban Lefranc et du film de Todd Haynes invite à poursuivre ce contrepoint cinématographique sur la question de la représentation de l'artiste et du rock au cinéma. Mise en scène simultanée de la figure de l'artiste (corporelle, psychologique, comportementale, symbolique…) et de sa création artistique, le cinéaste traite les interrelations entre ces deux pôles au travers du rapprochement, de la distinction ou de la confusion entre les deux entités. La représentation d'artiste au cinéma hésite d'ailleurs bien souvent entre le moyen du documentaire et celui du biopic, de manière analogue à la relation entre la biographie historique et la « vie imaginaire » sur un plan littéraire. En effet, le recours à la voie documentaire assure au cinéaste une relative véracité à son propos. Au contraire, la fiction peut distancier ces repères chronologiques, brouiller la linéarité de la représentation de l'artiste, s'inscrire dans la recherche du symbolique plus que du descriptif[1].

La figure de Dylan est un exemple privilégié pour observer comment le cinéma s'empare des artistes rock[2], tant elle a donné lieu à des projets aux natures et ambitions diverses. Parmi eux, le documentaire fleuve de Martin Scorsese, *No Direction Home*, retrace sous le mode de la biographie chronologique la carrière de l'artiste, illustrée par des témoignages, images d'archives. Le travail de la mise en scène tend à faire de la figure ambiguë de Dylan, à travers l'association d'images aux provenances hétérogènes, une « figure christique »[3], véritable type scorsesien. Le documentaire se caractérise en effet par sa double tension narrative. La première se place dans une lignée chronologique qui reprend la vie de Dylan que l'on illustre d'images d'archives, de témoignages et des commentaires de Dylan lui-même. La seconde coupe ce fil chronologique par une série d'extraits de concerts, d'interviews ou d'images de coulisses datés de 1966 et de la période du virage électrique dylanien. Cette double construction montre comment Scorsese creuse deux directions dans le

[1] Cette possibilité de jouer sur la distance avec le réel, de proposer une lecture subjective n'est bien sûr pas absente du prisme documentaire. Mais celui-ci doit compter sur le besoin informatif du lecteur, avec son attente du récit d'une vie voire d'un récit linéaire.

[2] On préfigure ici un point propre aux « vies imaginaires », voir *infra*, « Quatrième partie, déconstruction de la figure spectaculaire de la rock star ».

[3] « [u]ne figure christique qui aspire à l'humanité, un monstre sacré dont on ne sait plus qui l'a créé, de l'adulation planétaire ou de son génie propre. », (Thomas Sotinel, *Martin Scorsese*, *Les cahiers du cinéma*, « Grands Cinéastes », Paris, 2007, p. 85.)

portrait de l'artiste (qui s'élargit d'ailleurs souvent en un portrait de l'époque nécessaire à la contextualisation de la production musicale). La première répond au questionnement sur l'origine et la naissance de la légende pris dans une perspective linéaire et progressive de narration des événements marquants. La seconde est d'expliciter le malentendu qui s'est installé entre Dylan et son public.

I'm not there, de Todd Haynes est manifeste de la tentative de mettre en lumière et d'expliciter les différentes facettes d'un artiste rock : ses créations musicales, sa personnalité, sa vie privée. Et en effet, ce film est remarquable du fait de l'interprétation du personnage de Dylan par six acteurs différents, pas seulement représentatifs d'une époque, mais symbolique d'un caractère, de la fascination pour un artiste (en l'occurrence Woodie Guthrie), ou encore d'un mythe américain[1]. Chaque acteur doit donc incarner un aspect de Dylan, et la multiplicité de ces représentations à l'écran (enfant noir traversant le pays à la manière de Woodie Guthrie, poète rimbaldien, troubadour folk, acteur traversé par la psychose de la célébrité, Dylan de l'époque *Blonde on Blonde*, prêcheur chanteur de Gospel, figure mythologique du prophète déchu) doit former un portrait à la fois global et éclaté. De fait, les rapports multiples à la temporalité artistique ne se conjuguent pas seulement sur le mode de la caractérisation chronologique mais essaient de cristalliser un aspect esthétique, symbolique voire psychologique.

Les deux cinéastes creusent donc la question de la linéarité narrative à travers des procédés d'unification ou de dispersement, de refus de la linéarité ou de recherche d'une cohérence chronologique pour façonner leur portrait, leur mise en fiction du musicien. *I'm not there* s'inscrit dans une démarche de fragmentation du tout que serait la figure de Bob Dylan. Haynes a souhaité travailler dans l'exhaustivité et la multiplicité pour tenter de faire apparaître le visage de Dylan. Il utilise le fragmentaire pour créer un surcroît de sens, et, pour parfaitement identifier cet éclatement à l'écran, les sept acteurs portent un nom différent déclinant les identités dylaniennes[2]. D'ailleurs, le film est présenté comme « inspiré des vies et chansons de Bob Dylan ». On s'écarte ici d'un biopic classique, dans lequel on identifie un acteur à la personne représentée, induisant l'idée qu'une personnalité aussi diverse et opaque que celle de Dylan doit être décomposée non seulement en plusieurs acteurs mais en plusieurs personnages (« d'après les vies de Bob Dylan »). Le risque premier de ce parti pris est bien

[1] Voir la section du film tissée autour de la participation de Dylan à *Pat Garrett and Billy the Kid* de Peckinpah.

[2] Voir les variations dans la bande-annonce sur les adjectifs qualifiant ses vies : « Inspired by true/false/authentic/exaggerated/real/imagined stories of the greatest artist/agitator/poet/fighter/genius/radical of our time », « D'après les vies authentiques/imaginaires/réelles/inventées/probables/rêvées du plus grand chanteur /agitateur/poète/artiste/rebelle/génie de tous les temps », (*I'm Not There*, Todd Haynes, 2007).

évidemment la disparition de la figure de l'artiste. Le film a en effet déçu une partie de la critique car son désir d'éclatement des personnages aurait conduit à un éclatement esthétique et dramatique, ne parvenant pas à esquisser au-delà des multiples facettes les traits du visage de Dylan[1].

Dans ces deux projets, de nombreuses convergences et divergences avec les représentations littéraires, interrogent notamment la linéarité du récit, la figure de l'artiste[2] ou la collusion de la vie et de l'œuvre. Mais surtout, cette rapide étude annonce les possibilités du projet littéraire souhaitant écrire le rock (polyphonies des voix et recontextualisation notamment) mais aussi ses points aveugles (superposition de l'artiste et de la bande-son, du corps social et du corps musical).

Ce contrepoint cinématographique rappelle donc la dimension volatile du rock, dont la mise en scène a largement été prise en charge par le septième art. Aussi, la présence récurrente du cinéma montre la dimension exogène des textes et leur fascination pour des sphères artistiques autres que le rock, qui reste malgré tout dans cet espace, le modèle privilégié de textes qui se rêvent en disques.

[1] « Le film terminé, c'est Dylan qui manque. [...] Le portrait n'a pas eu lieu. Aux clichés que Haynes prétendait détruire, il n'a substitué qu'une galerie de figures minces et superficielles. Le récit linéaire qu'il a voulu éviter fait place à un patchwork de courts-métrages simplistes. La succession des surfaces ne produit aucune épaisseur, ni même un miroitement. », (Cyril Neyrat, « Abus d'images », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 629, décembre 2007, *op.cit*., p. 22.)

[2] A nouveau voir *infra*, « Quatrième partie, déconstruction de la figure spectaculaire de la rock star. »

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

CHAPITRE IV. AUTORITES : GENERIQUES, AUCTORIALES, ARTISTIQUES

Who speaks, or is given the authority to speak, to narrate and interpret musical events and experiences and to write music history?

Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning*

A l'instar de la volatilité des références intertextuelles au rock, la question de l'autorité se propage dans cet espace littéraire tel un faisceau croisant différentes sphères d'influence, en témoignant de l'allergie du rock pour une forme ou une posture fixe. En effet, elle interroge les glissements de l'autorité entre la fiction et l'essai, l'œuvre musicale et sa reprise littéraire, le critique rock et le romancier ou encore l'artiste devenu auteur et le poète devenu chanteur. Il ne s'agit pas seulement ici de questionner la légitimité de ces figures mais de voir quels modèles littéraires acquièrent une certaine autorité pour se consacrer au rock, écrire le rock voire écrire rock. Nous observerons donc en premier lieu, les hybridations génériques de cet espace littéraire, puis les figures de critiques rock ayant publié des romans, avant de mettre en avant les artistes ayant publié des textes littéraires.

I. Aux frontières des genres

Qui plus est, j'admettrai publiquement que j'ai une affinité toute particulière avec les choses qui ne rentrent pas tout à fait dans une catégorie bien déterminée, en partie parce que je suis moi-même un indécrottable inadapté, par choix ou par destin ou par dieu sait quoi.

Lester Bangs, « Notes inspirées d'un fan immédiat : écoutez-moi ça » *in Fêtes sanglantes et mauvais goût*

Une des constantes de cet espace littéraire tient donc dans sa faculté à refuser, discuter ou refonder les formes génériques. En effet, dans la reprise et le détournement de sous-genres romanesques, l'hybridité des critiques rock ou l'invention de formes nouvelles, les textes qui se sont et sont attachés à l'histoire du rock se situent sans cesse dans la renégociation et le réinvestissement dynamique de tous les genres canoniques (roman, biographique, essai, critique journalistique, poésie). Si, pour Bangs, ce refus de la catégorisation tient aussi d'une éthique personnelle, il n'en ressort pas moins une tendance à l'hybridité générique. Aussi, cette affinité bangsienne pour « les choses pas tout à fait à leur

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

place » se révèle finalement être plus qu'un simple mot d'auteur, témoignant d'une véritable convergence dans la construction de textes à la généricité intermédiaire ou indécise.

A. Romans et « rock-fictions »

Si les romans du rock investissent et détournent des modèles génériques préexistants, ils appartiennent peut-être également aux « musique-fictions » mises en évidence par Aude Locatelli dans *Jazz belles-lettres*. Elle se propose en effet de « regrouper […] sous la bannière du terme de « musique-fiction », « des textes de fiction inspirés par la musique, qu'il s'agisse de musique classique ou d'autres musiques, tel le jazz » et définit alors cet ensemble :

> Calque du mot « science-fiction », ce terme peut être non seulement employé de manière générique mais aussi de manière plus circonscrite, pour désigner les séquences au cours desquelles, dans une œuvre, l'écrivain compose en silence, en mots, une musique qui demeure nécessairement *fictive* et qu'il revient au lecteur d'imaginer. Le domaine de la « musique-fiction » est susceptible d'englober le genre du « roman de la formation musicale » mais aussi d'autres formes fictionnelles. […] [1]

Cette notion de « musique-fiction » apparaît donc à la fois proche de la double inclination (logogène et méloforme) romanesque que l'on a pu observer et du fantasme du roman du musicien. En outre, cette notion qui n'est pas exclusive à un genre musical, est donc ouverte à une étude comparée des fictions mettant en scène le rock. Aussi, la « musique-fiction » se propose comme une notion propre à être déclinée ici en « rock-fiction ». À ce propos, Aude Locatelli poursuit :

> Le « sur-genre » que constitue par conséquent le champ de la musique-fiction regroupe les œuvres fictionnelles inspirées de manière non seulement thématique mais aussi formelle par la musique, l'idée sous-jacente étant que, de même que la science-fiction consiste en une expérimentation imaginaire dans le cadre d'une fiction narrative, à partir d'une hypothèse scientifique, la musique-fiction peut renvoyer aux tentatives de création par les écrivains de musiques fictives, fondées sur le modèle d'expérimentations musicales réelles. [2]

On retrouve ici la double influence thématique et formelle de la musique sur les récits, le balancement entre création fictionnelle et fictionnalisation d'un référent[3]. Le rock est donc bien propice à s'intégrer à ce « surgenre » de la musique-fiction au vu de sa faculté à inspirer le roman. Ce « modèle implicite » de la musique-fiction est lié par Aude Locatelli à la

[1] Aude Locatelli, « Littérature et jazz », art.cit.
[2] *Ibid*.
[3] Voir *supra*, « Première partie, Tableau 5, Dispositifs fictionnels de représentations du rock ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

notion d'hybridité de la création musico-littéraire[1]. Si cette hybridité générique relève sans doute d'un mouvement plus large du romanesque contemporain, il est intéressant d'observer comment au sein de ces rock-fictions sont déclinés différents sous-genres romanesques.

En effet, les écrivains réinvestissent aussi bien la science-fiction, le roman historique et le polar que le biographique[2], le roman de formation ou le roman du musicien. Dans chacun de ces romans, le rock apparaît bien comme un rouage essentiel de l'intrigue mais ne propose pas une rupture avec le cadre générique préexistant. Ainsi, il devient un des éléments majeurs de la composition romanesque, sans bousculer immédiatement par sa présence le modèle générique. Mais, alors que les romans tendent à conjuguer différents sous-genres (polar, roman de formation, roman historique), ils témoignent surtout d'une attirance explicite ou inconsciente pour le roman du musicien.

1 La diversité des sous-genres romanesques

Le polar

Trois romans tiennent peu ou prou du polar ou du roman noir : *The Dwarves of Death*, *American Psycho* et à un degré moindre *Great Jones Street*. Conformément à la double inclination romanesque observée préalablement, le rock est à la fois un arrière-plan thématique et un vecteur de la narration. Aussi, ces trois récits proposent une exploration de milieux *underground* (le New York des années soixante ou le Londres des années quatre-vingt) ou *yuppie* (New York des années quatre-vingt) traversant les bas-fonds artistiques et nocturnes de ces deux villes. Se focalisant sur un personnage décryptant une énigme (Bucky Wunderlick ou William) ou tentant d'échapper à la police (Patrick Bateman), ces récits – sans être pleinement des romans policiers – jouent avec les codes d'une enquête classique en orchestrant l'intrigue autour du rock. Avec *Great Jones Street*, on pénètre dans l'univers fictif du chanteur Bucky Wunderlick alors que les clins d'œil à Dylan se multiplient. Dans le roman de Jonathan Coe, le rock et la sombre période punk constituent le matériau de la fiction et

[1] « L'un des enjeux majeurs […] de la création musico-littéraire elle-même est en effet, […] de faire naître des formes inouïes, dont le caractère mixte, hybride force les frontières génériques établies et impose à la critique une refonte de ces outils d'investigation. Aussi voudrions-nous […] dessiner un prochain horizon de recherche en observant que la question de l'hybridité pourrait en définitive amener à transposer, dans le domaine de la musique-fiction, les analyses de M. Bakhtine sur le plurilinguisme dans le roman et à élargir – en considérant la musique comme « langue » entre guillemets, et comme genre « extra-littéraire » - ce qu'écrit précisément ce théoricien au sujet des genres intercalaires. », (Aude Locatelli, *Jazz belles-lettres*, *op.cit.*, p. 211.)

[2] Pour l'étude détaillée des modalités de renégociations du genre biographique, voir *infra*, « vies imaginaires ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

l'élément-clé dans la résolution narrative[1]. Enfin, dans *American Psycho*, les musiques populaires participent à la fois de la bande-son des discothèques fréquentées par Patrick Bateman et de son propre intérêt pour la pop (Genesis, Huey Lewis ou Whitney Houston).

Mais cette collusion attendue entre le rock et les milieux sombres privilégiés par les polars est également complétée par un jeu narratif avec la musique, notamment par l'insertion intégrale ou non de paroles de chansons. Aussi, le rock n'est pas simplement ici un élément de décor s'accordant avec les codes et les thématiques du roman noir mais s'insère dans les progressions narratives des intrigues.

Roman de formation

Les romans *Less Than Zero*, *Little Heroes*, *Norway no mori*, *Jack Frusciante*, *High Fidelity*, *Dans les rapides* voire *Juliet, Naked* mettent en scène différentes expériences de formation auxquelles la musique n'est jamais étrangère. Education sentimentale rythmée par les chansons (*Norway no mori*, *Jack Frusciante*, *High Fidelity*), celle-ci est bien souvent redoublée par une éducation musicale (*Little Heroes*, *Jack Frusciante*, *Dans les rapides*, *Nirvana/Drain You*) durant laquelle apparaît des figures tutélaires[2]. Et dans la plupart d'entre eux, le rock est un élément symbolique pour tous les protagonistes et devient quasiment une valeur-refuge dans l'évolution des personnages, à rebours de l'inconnu que sont les réalités sociales.

Les romans ne présentant pas d'éducation au rock sont construits sur une connaissance préalable du rock, sur laquelle peut se reposer l'intrigue. Au contraire, dans *Little Heroes* par exemple, se déploie cette éducation des deux programmateurs qui deviendront eux-mêmes des égéries musicales[3]. En outre, l'aspect science-fictionnel confère à la musique, une apparence électronique et visuelle. Si ce roman est le seul parmi les rock-fictions qui se parent de cette dimension anticipatrice, cette dimension est fixée sur la sphère musicale annonçant de manière visionnaire les voix synthétiques et les artistes-hologrammes.

[1] "Karla didn't answer: not for a long time. And when she did finally start to explain, her speech was tired and slow. "There was never any "band" called Th Dwarves of Death", she said. "It was just me and my husband. I di d the singing and he played the instruments […]", « Pendant une éternité, Karla ne répondit rien. Et lorsqu'enfin, elle commença à s'expliquer, elle parla avec lenteur et lassitude. Il n'y a jamais eu de groupe appelé « Les Nains de la Mort », dit-elle. C'était juste moi et mon mari. Je chantais, et il s'occupait de la partie instrumentale […] », (Jonathan Coe, *The Dwarves of Death*, *op.cit.*, p. 196 ; 215.)

[2] Voir *infra*, « Quatrième partie, des figures typiques ».

[3] Notamment grâce au personnage de Glorianna, qui joue le rôle de l'entremetteuse culturelle, de la passeuse nostalgique.

Enfin, si les adolescents sont des types récurrents de ces romans d'apprentissage à l'image des personnages de *Norway no mori*, *Jack Frusciante*, *Dans les rapides* ou *Nirvana/Drain You*, le protagoniste de *Less Than Zero* invite à observer l'échec (total ou relatif) de ces éducations artistiques, amoureuses ou sociales. A coup sûr, la majorité de ces parcours sont relatés de façon euphorique à l'instar des deux romans d'Hornby, de la nostalgie bienveillante émane des récits de Murakami, Brizzi ou Maylis de Kerangal mais il semble exister un contre-modèle moins lumineux. En effet, si le narrateur homodiégétique de *Jesus' Son* parvient tant bien que mal à achever son chemin de croix, une teinte sombre envahit les œuvres de Bret Easton Ellis quand un nihilisme prononcé parcourt le récit de Loriga. La formation est donc parfois un échec et constitue la part sombre de ces parcours. Dans tous les cas, l'éducation au rock est un motif récurrent qui accompagne, influence voire décide des évolutions des personnages.

Roman historique

Si le terme roman historique est quelque peu inapproprié, il s'agit ici de voir comment certains récits s'inscrivent dans une retranscription de l'histoire de manière synchronique (*Rose Poussière*) ou diachronique (*Les Déclassés*, *The Ground Beneath Her Feet*, *Vineland* ou *Dorian, An Imitation*). *Rose Poussière* constitue un instantané des *sixties* réduite à un portrait-robot de vedettes interchangeables construit par un *cut-up* de fragments textuels. *Les Déclassés* revienne sur les mouvements contre-culturels des *sixties* et *seventies* européens et outre-atlantiques. De la même façon, *The Ground Beneath Her Feet* propose un panorama au travers de l'évolution du groupe VTO depuis les années soixante jusqu'aux années 1990, traversant différents courants tels que le psychédélisme ou la nouvelle pop, à l'instar de *Vineland* glissant des *sixties* aux *eighties* à travers des collectifs contre-culturels. Enfin, le roman de Will Self retrace les décennies des courants *gay* et *arty* de l'apogée depuis les grandes avancées de la cause homosexuelle et des heures glorieuses de l'ecstasy jusqu'à l'apparition du VIH et des effets dévastateurs des drogues. Dès lors, chacun de ces textes met en lumière différentes évolutions historiques et culturelles, en se focalisant sur une histoire musicale (*The Ground Beneath Her Feet*) ou en l'intégrant à son récit transversal.

Ces trois sous-genres romanesques témoignent à la fois de leur mise en fiction du rock et de sa reprise dans des cadres génériques préexistants. Mais comme pour le polar ou le roman de formation, ces récits historiques semblent lorgner sur un modèle tantôt implicite

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

tantôt affiché, celui du roman du musicien et plus largement de la « musique-fiction » ici décliné en rock-fiction ou fiction du rock.

2. Roman du musicien, roman musical et rock-fiction

Le roman du musicien, sous-genre majeur des productions romanesques inspirées par la musique, trouve ici un écho prononcé, tant il concurrence l'autorité des autres sous-genres au sein du surgenre « rock-fiction ». La majorité des personnages principaux de cet espace littéraire semblent pouvoir être intégrés à cette problématique du fantasme de la fécondité artistique[1]. En effet, si ce n'est le roman de Will Self et le recueil de Denis Johnson, chaque récit met en lumière de manière évidente ou plus ténue la fascination pour la création musicale. Ce désir créatif et les affres qui l'entravent sont manifestes pour Rob le disquaire d'*High Fidelity* et Tucker Crowe dans *Juliet, Naked*, William, compositeur en herbe et guitariste de *The Dwarves of Death*, les membres du groupe VTO, les programmateurs de l'usine Muzik ou encore le protagoniste et musicien éphémère de *Brighton Rock(s)*. Plus ténus au sein d'*American Psycho, Norway no mori, Nirvana/Drain You* et *Dans les rapides*, ils prennent une forme plus symbolique pour Alex, avec la départ du groupe de Jack Frusciante. Ils apparaissent finalement dans le fantasme de la rock star pour le narrateur de *Héroes*, qui déconstruit le désir de création et entretient le mythe de l'artiste maudit.

Seulement, cette double attirance pour le roman du musicien et le roman de formation n'indique en rien l'existence de romans rock au sens où ils seraient les émanations directes d'un *ethos* rock, ce que d'aucuns ont affirmé quelque peu brutalement[2]. Mais elle permet au moins de poser la question de cette influence du rock sur les formes du roman contemporain, interrogeant l'existence d'un roman rock au sens d'un roman musical :

> Devant la diversité des moyens romanesques, on se heurte à une autre difficulté : comment caractériser le rôle de la musique dans le roman ? N'y a-t-il pas autant de formes « musicales » que d'œuvres s'y référant ? En somme, qu'est-ce qu'un roman musical ? [3]
> A la question : qu'entend-on par roman musical ?, nous pourrions répondre qu'il n'y a pas de roman essentiellement musical, mais des approches romanesques.[4]

[1] Cette question trouve évidemment une convergence prononcée avec les « héros » des « vies imaginaires ».
[2] « Accessoirement, la rock-critique (pardon pour le vocable…) française a révolutionné le roman, l'écrit en général. Rien de moins. On est passé de Robbe-Grillet à Houellebecq ou Despentes… Grâce à *Rock and Folk*. Point barre. », (Patrick Eudeline, « Préface », art.cit., p. 12.)
[3] Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*, *op.cit.*, p. 27.
[4] *Ibid.*, p. 29.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Ces approches romanesques et « le mixte ambigu »[1] que constituerait l'invention romanesque seraient ici constitués par la représentation du rock, sous le principe d'une double inclination littéraire. C'est ici que la notion d'hybridité est importante, résumant le paradoxe de fictions ne pouvant dire la musique mais étant entièrement ou fortement influencées par elle. On aurait donc pleinement ici l'existence de rock-fictions au sens où ces différents romans « consacrés » au rock, transposent outre ses caractéristiques thématiques, ses composantes rythmiques et stylistiques[2]. Si on a pu rendre compte de cette tension vers un modèle d'écriture inspiré par la musique[3], on devra travailler cette transposition stylistique et thématique, tout en ayant bien à l'esprit que : « [l]e véritable récit musical, celui qui réaliserait l'utopie du pur signifiant, n'existe pas : la musique se suffit à elle-même sans qu'il soit question de la dédoubler »[4].

En outre, certains textes poétiques ou journalistiques s'inscrivaient dans la construction d'un courant artistique et musical[5]. Dès lors, sans revenir sur la spécificité de ces fictions inspirées par le rock[6], certains romans apparaissent influencés par des moments, figures et mouvements spécifiques, quand d'autres se déploient au sein d'une histoire globale des musiques populaires (*Jack Frusciante* et surtout *High Fidelity* et *Juliet, Naked* dont le caractère érudit dépasse toute assimilation à un courant). Ainsi, selon des modalités diverses, *Rose Poussière, Great Jones Street, Norway no mori* et *The Ground Beneath Her Feet* sont des « pop-fictions » au sens où les trois premiers se concentrent respectivement sur les Stones, Dylan et les Beatles et que ces quatre textes reprennent à leur compte les premières grandes figures de pop star étant apparues au sein de la culture populaire. *Héroes* privilégie comme un les expérimentations berlinoises du duo Bowie/Reed, *The Dwarves of Death* le punk anglais 76-77, *Little Heroes* la naissance de la musique électronique, *Less Than Zero* et *American Psycho* la New-Wave d'Elvis Costello et de Talking Heads.

Cette appartenance aux « musique-fictions » explicite donc à la fois la multiplicité des sous-genres investis par le rock et le modèle implicite de la fiction du rock qui se décline d'ailleurs selon un courant privilégié. Le genre romanesque est donc investi par les musiques populaires de manière horizontale dans le réinvestissement du polar, du roman historique ou

[1] *Ibid.*, p. 47.
[2] Sur ces questions stylistiques, voir *infra* « Troisième partie ».
[3] « S'il est exclu d'assimiler le temps romanesque au temps musical, il n'en reste pas moins que le roman au vingtième siècle met l'accent sur un rythme complexe avec ses nœuds, ses anticipations, ses rappels, ses répétitions et ses tressages. », (Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman, op.cit.*, p. 47.)
[4] *Ibid.*, p. 44.
[5] Voir *supra*, « Les textes dans l'histoire du rock ».
[6] Voir *supra*, « L'histoire du rock dans les textes ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

du roman de formation mais également de manière verticale, travaillé par le fantasme d'une fiction influencée par la musique, consacrée à la musique mais ne pouvant la traduire.

Cette mise en fiction du rock, oscillant entre la fictionnalisation du référent et la création fictionnelle, reste donc marquée par une hybridité profonde entre le littéraire et le musical, entre la possibilité de faire du roman une musique fictive que le lecteur doit imaginer et la prégnance de l'histoire du rock. Les rock-fictions sont en effet travaillées par une double origine, entre la fascination pour le roman du musicien qui se conjugue à d'autres sous-genres romanesques et la saisie historique du rock[1].

B. Entre essai et fiction

Outre cette ambivalence au sein du roman, l'espace littéraire consacré au rock est façonné par une tension forte entre l'essai et la fiction, le journalisme et le romanesque, le récit de vie et sa mise en scène. Aussi apparaissent différents sous-genres spécifiques où le réel est parfois retranscrit selon les codes journalistiques (journalisme littéraire, critique rock, essai biographique) parfois médiatisé par la fiction (chronique, vie imaginaire), mais toujours renégocié par un dispositif littéraire singulier.

1. Naissance de mouvements hybrides : *New Journalism* et *Gonzo Journalism*

Au cœur de cette tension se manifestent deux mouvements littéraires hybrides : le *New Journalism* et le *Gonzo Journalism*. Le premier est initié par Tom Wolfe et apparenté à des figures d'écrivains-journalistes américains telles que Norman Mailer, Truman Capote ou encore Hunter S. Thompson. Le terme d'écrivain-journaliste illustre toute l'ambiguïté de ces écrits. Ces écrivains transposent en effet des techniques romanesques à leurs enquêtes journalistiques, délaissant l'objectivité et la distance critique du reporter pour la subjectivité et la participation active à l'action. C'est ainsi que le premier récit d'Hunter S. Thompson, *Hell's Angels* décrit une immersion de plus d'un an de l'auteur au sein du gang de motards, que Norman Mailer est (malgré lui) un des leaders de la manifestation contre le Pentagone dans *The Armies of the Night* ou que *The Electric Kool-Aid Acid Test* fait de Tom Wolfe un membre du périple des Merry Pranksters.

[1] Voir *supra*, « l'histoire du rock dans les textes ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Aussi, jouant avec les dispositifs énonciatifs (*The Armies of the Night*), paratextuels (*Why Are We In Vietnam ?*) ou reconduisant le la première personne au sein de leurs récits, ces auteurs façonnent un journalisme qui s'apparente à des romans et des romans mettant en scène une enquête et une immersion journalistique. Cette interférence du narrateur est d'ailleurs théorisée par Tom Wolfe au sein du recueil *The New Journalism*[1] dans lequel il précise également comment les « feature-writers »[2] doivent nécessairement vivre les scènes qu'ils décrivent, d'où les critiques taxant cette écriture d'impressionniste[3].

Dès lors, si Tom Wolfe retourne cette attaque, c'est bien parce qu'il souhaite parvenir à la retranscription historique du réel par l'esthétisation et l'impressionnisme de son style[4]. Associer la rigueur journalistique à la forme romanesque, c'est ainsi que l'on pourrait grossièrement définir cette pétition de principe du *New Journalism*. La double structure de *The Armies of the Night* illustre exemplairement cette double obsession de l'histoire comme roman et du roman comme histoire et se propose comme une déconstruction en acte de la méthode du « nouveau journalisme ». Faisant aussi bien apparaître Norman Mailer comme personnage romanesque ou journaliste de terrain, le récit appose les deux versions de la même histoire soumis à deux processus énonciatifs différents : la participation subjective du narrateur et la distanciation critique. D'ailleurs, c'est certainement la part de la subjectivité laissée à ce « feature-writer » qui en fait une de ses spécificités, d'autant plus que cette subjectivité est bien souvent exacerbée par la prise de stupéfiants. C'est ainsi que dans le même récit, Mailer n'a de cesse de témoigner de ses émotions, sentiments et atermoiements

[1] "They developed the habit of staying with the people they were writing about for days at a time, weeks in some case. They had to gather all the material the conventional journalist was after – and then keep going. It seemed all important to *be there* when dramatic scenes took place, to get the dialogue, the gestures, the facial expressions, the details of the environment.", (Tom Wolfe, *The New Journalism*, "Like a novel", London, Picador, 1996, p. 35.)

[2] *Ibid.*, "The Feature Game", p. 18.

[3] "The idea was to give the full objective description, plus something that reader has always had to go to novels and short stories for: namely, the subjective or emotional life of the characters. That was why it was so *ironic* when both the journalistic and literary old guards began to attack this new journalism as "impressionistic".", (*Ibid.*, p. 35.)

[4] D'ailleurs, dans une note finale de *The Electric Kool-Aid Acid Test*, Tom Wolfe ne déroge pas à la citation des sources journalistiques : "I have tried not only to tell what the Pranksters did but to re-create the mental atmosphere or subjective reality of it. I don't think their adventure can be understood without that. All the events, details and dialogue I have recorded are either what I saw and heard myself or were told to me by the people who were there themselves or were recorded on tapes or film or in writing. I was fortunate to get the help of many unsually talented and articulate people; most notably, Ken Kesey himself.", « Je me suis efforcé non seulement de raconter l'histoire des Pranksters, mais aussi d'en recréer l'atmosphère mentale. Je ne crois pas que l'on aurait pu, sinon, comprendre quoi que ce soit à pareille aventure. Tous les événements que je rapporte, tous les dialogues ici consignés, j'en ai été témoin, ils m'ont été racontés par des gens qui y étaient, ou ils se trouvaient enregistrés sur bande magnétique, sur film, par écrit. J'ai eu la chance de recevoir l'aide de nombre de personnes exceptionnellement douées et éloquentes, au premier rang desquelles Ken Kesey lui-même […] », (Tom Wolfe, *The Electric Kool-Aid Acid Test*, New York, Black Swan, 1989, p. 367 ; *Acid Test* (traduit de l'anglais (E-U) par Daniel Mauroc, Paris, Seuil, 2003, p. 533.)

personnels. Dans *The Electric Kool-Aid Acid Test*, Wolfe explique comment il appréhende peu à peu le mode de pensée des Merry Pranksters[1].

Cette dimension subjectiviste est encore davantage à l'œuvre avec Hunter Stockton Thompson, figure tutélaire du journalisme gonzo. Car bien que *The Armies of the Night* et *The Electric Kool-Aid Acid Test* mettent en scène des narrations débridées reproduisant ou transcrivant les états de conscience modifiés des auteurs on atteint avec *Fear and Loathing in Las Vegas* un apogée de ce primat des sensations individuelles. Non seulement Thompson relate les aventures autobiographiques d'un journaliste parti couvrir une course de motos à Las Vegas, mais il joue avec ambiguïté avec cette posture de l'écrivain-journaliste dont la personnalité désinhibée par les drogues modifie le cours du récit. Le quatrième chapitre présente par exemple un motif de comparaison avec la structure de *The Armies of the Night* dans le renversement de l'interaction entre l'individu et le monde alentour : « Ce n'est plus nous qui couvrons l'événement, c'est l'événement qui nous couvre… Quelques aperçus de la presse en action. »[2].

Mais la linéarité du propos est également apparemment affectée, comme dans cette mise en scène d'une note de l'éditeur, annonçant dans une relecture *a posteriori* qui s'intègre dans le présent énonciatif, le dérèglement de la narration :

> Arrivé à ce point dans le déroulement chronologique de cette histoire, le docteur Duke semble avoir complètement perdu les pédales. Le manuscrit original devient ici tellement morcelé que nous avons été dans l'obligation de ressortir l'enregistrement original et de le transcrire textuellement. Nous n'avons aucunement essayé de remanier cette partie, et le docteur Duke refusa même de la relire. Il n'y avait pas moyen de l'atteindre […] Dans l'intérêt de la pureté journalistique, nous publions le chapitre suivant tel qu'il figure sur la bande magnétique – une des nombreuses bandes que le docteur Duke nous avait remises en même temps que son manuscrit pour vérifier celui-ci. […] La raison d'être de l'affaire suivante paraît fondée sur la conviction, partagée par Duke et son avocat, qu'il faudrait pour dénicher le Rêve Américain s'enfoncer bien plus loin que les lugubres confins de la conférence des Procureurs sur les narcotiques et les drogues dangereuses. [3]

---

[1] "Despite the skepticism I brought here, I *am* suddenly experiencing *their* feeling. I am sure of it. I feel like I am in on something the outside world, the world I came from, could not possibly comprehend, and it *is* a metaphor, the whole scene, ancient and vast, vaster than…", « En dépit du scepticisme qui était le mien, au départ, je partage soudain *leur* impression, *moi*. J'en suis sûr. J'ai l'impression d'être au fait, soudain, de quelque chose que le monde extérieur, le monde dont je viens, ne saurait comprendre, quelque chose comme une métaphore, *oui*, toute la comédie, la vaste et éternelle comédie, plus vaste que… », (*Ibid.*, p. 30 ; 52.)

[2] "Covering the Story… A Glimpse of the Press in Action… Ugliness & Failure", (Hunter S. Thompson, *Fear and Loathing in Las Vegas, op.cit.*, p. 35-40 ; 40-45.)

[3] "At this point in the chronology, Dr. Duke appears to have broken down completely; the original manuscript is so splitered that we were forced to seek out the original tape recording and transcribe it verbatim. We made no attempt to edit this section, and Dr. Dike refused even to read it. There was no way to reach him. […] In the interests of journalistic purity, we are publishing the following section just as it came off the tape – one of many that Dr. Duke submitted for purposes of verification – along with his manuscript. […] The rationale for the following transaction appears to be based on a feeling – shared by both Duke and his attorney – that the American Dream would have to be sought out somewhere far beyond the dreary confines of the District Attorneys' Conference on Narcotics and Dangerous Drugs.", (*Ibid.*, p. 161 ; 165.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

L'ironique habileté du procédé énonciatif vient rendre confus la véritable nature du texte qui se déploie depuis l'autofiction thompsonnienne jusqu'au véritable reportage journalistique. Si la première possibilité l'emporte certainement, il n'empêche que ce récit lorgne également sur la subjectivité objective prônée par le *new journalism* – encore amplifiée par la transcription des transports de la conscience – dont témoignent les bandes enregistrées, reliques d'un reportage fictionnel. Le récit surenchérit et souligne donc par un enchevêtrement énonciatif son propre aspect fragmentaire.

Enfin, si ces différents récits ne se rapprochent pas à première vue du sur-genre que serait la « musique-fiction », les musiques électriques prennent néanmoins une place prépondérante au cœur de *The Electric Kool-Aid Acid Test* et de *Fear and Loathing in Las Vegas*. Dans chacun d'eux, le voyage se fait au son du Grateful Dead d'un côté et du Jefferson Airplane et des Stones de l'autre. Aussi, ces textes aux confins du journalisme et de la fiction restent métaphoriquement associés au mouvement psychédélique pour le premier et à sa décadence pour le second. En outre, le souffle qui les traverse depuis l'amplitude de *The Electric Kool-Aid Acid Test* à la nervosité de *Fear and Loathing in Las Vegas* n'est guère éloignée des images de trips musicaux du Dead ou des montées violentes du Jefferson Airplane.

2. La chronique : le sous-genre idéal ?

Singulariser la chronique est ici un moyen de travailler le rapport privilégié supposé entre un modèle générique, somme toute assez libre et peu codifié, et son emploi dans la mise en texte du rock. Dès lors, la chronique est peut-être le modèle littéraire idéal pour l'expression du rock, eu égard aux libertés formelles et thématiques qu'elle permet. Brièveté ou longueur, points de rupture ou fragmentation du texte sont en effet des alternatives communes à ces deux formes artistiques. Afin de voir si la chronique n'est pas le moyen de la transposition intersémiotique la plus accomplie, nous proposerons ici différents éléments de réponse, en travaillant principalement à partir de deux œuvres bien différentes, *Chronicles* de Dylan et les deux volumes posthumes des chroniques de Lester Bangs *Psychotic Reactions and Carburetor Dung* et *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*[1].

[1] Cette étude privilégie pour l'instant ces trois recueils alors que la question du fragmentaire se pose également pour de nombreux autres récits et essais parmi lesquels *Jesus' Son*, *Héroes*, *Nous autres*, *Vous n'étiez pas là* ou

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

« La décision générique mobilise autant celle de l'auteur que celle de la réception. »[1]. Ces termes empruntés à Marielle Macé rappellent la perspective jaussienne, qui souligne que la catégorisation générique crée un certain horizon d'attente à l'égard duquel l'auteur pourra s'inscrire ou se démarquer. C'est la recherche des écarts, créateurs d' « effets poétiques »[2] par rapport à l'appréhension commune du genre. Le choix du terme « chroniques » avant même de le traiter comme un genre ou sous-genre mobilise donc le lecteur et son appréhension qu'il a du terme. La chronique est selon l'acception courante le recueil de faits historiques rédigés selon l'ordre de leur succession. Dylan détourne donc le vocable de son sens originel pour n'en retenir que l'aspect du recueil et de la compilation de différents épisodes. Les *Chroniques* sont donc une variation par rapport au modèle initial, retenant le fragmentaire et délaissant le chronologique. Le lecteur est donc entraîné dans un ouvrage refusant la linéarité du récit, ce qui le force à considérer les différents épisodes dans leur distinction et leur complémentarité afin de faire surgir un sens global, une peinture plus saisissante de l'auteur.

Chez Lester Bangs, on est dans une toute autre acception de la chronique, critique journalistique, qui tend à s'évader de cette sphère pour devenir une œuvre littéraire autonome, à lire en tant que telle, sans même connaître l'objet initial de la critique. Malgré tout, ces différents textes renvoient de façon précise et référencée aux disques, aux concerts et aux groupes chroniqués. Devant tant de références, l'autonomie de la chronique et du lecteur semble discutable. Cependant, la forme et le style de ces chroniques, parviennent à faire de cette œuvre, un objet hybride, ni vraiment un essai critique par son refus de la normativité, ni réellement fictionnel en cela qu'il constitue un discours d'auteur :

> Dans cette optique, l'œuvre de Lester Bangs offre une conception de la critique rock irréductible, d'une part, à une simple chronique de disques – où la critique se réduit à une description – et, d'autre part, à un jugement normatif appliqué à des productions esthétiques à partir d'un critère préalablement déterminé tel que, notamment, une esthétique rock. Ni exclusivement descriptive, ni exclusivement normative, l'œuvre de Lester Bangs fait de la critique rock une production esthétique à part entière. Elle constitue ce type de production dans la mesure où elle est subordonnée à un ethos, revendiqué par Bangs, dont elle constitue une manifestation parmi d'autres. [3]

Il faut alors revenir sur la définition de la chronique comme genre ou sous-genre, et ce, depuis la chronique médiévale, empruntant à l'histoire et à la littérature. Elle joue ici en effet sur son rapport fluctuant entre passé et présent, entre fiction et réalité, et se présente

---

encore *The Dark Stuff*. On poursuivra cette question par la suite, voir *infra*, « Troisième partie, de la polyphonie à l'affabulation ».

[1] Marielle Macé (coll.), *Le genre littéraire*, Paris, GF Flammarion, 2006, p. 133.

[2] « […] l'invention générique est faite d'écarts : variations, corrections, transgressions, déception, source d'"effets poétiques nouveaux".», (*Ibid.*)

[3] Anthony Manicki, « Lester Bangs, critique rock », art.cit., p. 167-168.

comme un genre hybride qui reconstruit le passé par le prisme de la relecture. Ainsi, Dylan, plutôt que de se lancer dans une autobiographie classique, entraîne le lecteur dans sa propre définition du genre, dans sa vision de l'écriture de soi. Et « l'horizon d'attente » et « l'écart esthétique » que travaille Jauss prennent ici tout leur sens tant la recherche d'un effet poétique nouveau dans le cadre de l'autobiographie, semble caractériser ces *Chroniques*. Le lecteur ne trouvera donc pas les réponses aux questions qu'il se pose sur Bob Dylan, mais il pourra lire implicitement des éclairages, s'amuser d'une anecdote ou appréhender son refus de la stature de « conscience d'une génération »[1]. L'auteur connaît d'ailleurs les différents points où son avis est attendu. Non seulement il ne se prononce pas sur la majeure partie d'entre eux, mais il dissémine quelques éléments de réponse parmi les différentes anecdotes, lors de conclusions d'ordre plus général, donnant elles-seules à entendre la voix de l'artiste.

L'écriture dylanienne se distingue donc par cette convergence des différents événements chroniqués derrière l'apparence d'un destin inéluctable et singulier, et ce, à différents moments de l'histoire et du récit : « Je venais de très loin et j'avais commencé tout en bas. Mais le destin allait bientôt parler. J'avais l'impression qu'il me regardait moi et personne d'autre »[2]. Ce court extrait, qui clôt le premier chapitre, est manifeste de la relecture englobante et unifiante que l'écriture réalise par le biais de la chronique. Le destin est mis en scène et semble entendu dès les premiers ébats du parcours menant à la renommée. Cette remarque conclusive témoigne à la fois de la faculté qu'ont les *Chroniques*, de passer de la narration pure et simple à la phrase symbolique et poétique pour parvenir à la remarque précédemment citée sur sa destinée[3] et de réussir à trouver un fil directeur face à ces différentes strates de l'écriture, fil directeur qui se creuse dans la mise en perspective d'une destinée mais également d'une esthétique.

La toute fin du texte est également hautement symbolique de cette manière dont l'écriture de Dylan peut, par le prisme de la chronique, lier différents types de réalités,

[1] "I had very little in common with and knew even less about a generation that I was supposed to be the voice of. I'd left my hometown only ten years earlier, wasn't vociferating the opinions of anybody. My destiny lay down the road whatever life invited, had nothing to do with representing any kind of civilization. Being true to yourself, that was the thing. I was more a cowpuncher than a Pied Piper.", « Cette génération, je partageais fort peu de choses avec elle et je la connaissais encore moins. Depuis dix ans que j'étais parti de chez moi, je ne vociférais les opinions de personne. Mon destin et la vie me réservaient sans doute encore des surprises, mais représenter une civilisation, non. La vraie question était d'être fidèle à moi-même. J'étais plus un conducteur de bestiaux qu'un petit joueur de flûte. », (Bob Dylan, *Chronicles, op.cit.*, p. 115 ; 158.)

[2] "I'd come from a long ways off and had started from a long ways down. But now destiny was about to manifest itself. I felt like it was looking right at me and nobody else.", (*Ibid.*, p. 22 ; 36.)

[3] "I left the Folklore Center and went back into the ice-chopping weather […] I was heading for the fantastic lights. No doubt about it. […] I'd come from a long ways off […]", « Quittant le Folkore Center, j'ai affronté dehors les couperets du froid [...] Je filais vers les clartés féériques. Aucun doute. [...] Je venais de très loin [...] », (*Ibid.*)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

différents niveaux de représentation pour créer un ensemble à la fois hétérogène et unifié, concis et précis, marqué par les objets de la réalité et les images de la rêverie. Cet ensemble reste également profondément marqué par les imageries spirituelles, religieuses, ou politico-culturelles. On trouve ici un point de passage avec les chansons de l'artiste qui s'inscrivent bien souvent dans ce basculement entre une vision simple et proche du réel, qui donne toujours cette impression de pouvoir être relue symboliquement et de former un tout où luttent chaos et perfection sur les routes de la destinée[1].

La décision générique dylanienne tient dès lors à ce désir d'inscrire son expérience artistique davantage dans la singularité de l'événementiel afin de créer une couleur à chaque fragment, afin de doter chaque micro-récit des caractéristiques majeures et mieux dessinées dont une autobiographie fleuve aurait pu être parsemée çà et là. Finalement, attirer le lecteur dans chacune de ces histoires, c'est réussir le pari de le transporter à chaque section dans un nouvel univers fictif, qui tous ensemble font ressortir le véritable portrait de l'artiste. Le choix de la chronique cherche en un sens à déstabiliser le lecteur et sa vision unifiée et linéaire de la vie de l'artiste et à lui imposer les moments symboliques qui dévoilent au mieux chacun leur tour et tous entre eux le visage que veut montrer Dylan.

Chez Bangs, la pratique de la chronique assure l'ouverture d'un espace libre, où le rock est plus que l'objet de l'écriture : elle est issue d'une éthique qui contamine le texte, comme elle le ferait pour un album ou un film. Chaque chronique est donc un moyen de proposer des traits descriptifs et normatifs à partir de la sortie d'un album, ou de la narration d'un concert, mais sans rentrer dans un discours unifié de type narratif ou critique. Cette forme, par sa structure fragmentaire, refuse toute relecture et toute institutionnalisation dans sa pratique du fragment, irréductible et signifiant[2]. Ce refus de l'institutionnalisation et d'une

[1] "The folk music scene had been like a paradise that I had to leave, like Adam had to leave the garden. It was just too perfect. In a few years' time a shit storm would be unleashed. Things would begin to burn. Bras, draft cards, American flags, bridges, too – everybody would be dreaming on getting it on. The national psyche would change and in a lot of ways it would resemble the Night of the Living Dead. The road out would be treacherous, and I didn't know where it would lead but I followed it anyway. It was a strange world ahead that would unfold, a thunderhead of a world with jagged lightning head. Many got it wrong and never did get it right. I went straight into it. It was wide open. One thing for sure, not only was it not run by God, but it wasn't run by the devil either.", « La folk-music était un paradis auquel j'ai dû renoncer, comme Adam a quitté le jardin d'Eden. C'était simplement trop parfait. Quelques années plus tard, c'est une tempête de merde qui s'abattait. Et tout commençait à brûler. Les soutiens gorges, les livrets militaires, les drapeaux américains, et les ponts derrière soi – tout le monde se croyait arrivé. La psyché du pays allait changer et, de bien des façons, ce serait la nuit des morts-vivants. Ma route était semée d'embûches, je ne savais pas où elle mènerait, mais je l'ai suivie. Un monde étranger s'ouvrait devant moi, monde d'orage dans une boule de foudre. Beaucoup se sont trompés et n'ont jamais compris. J'ai foncé tout droit. La porte était grande-ouverte. Une chose est sûre, ce n'est pas Dieu qui commandait, mais ce n'était pas le diable non plus. », (*Ibid.*, p. 292-293 ; 385.)

[2] « Telle que la pratique Bangs, la critique n'est ni un métadiscours universitaire ni une chronique publicitaire. Si toutes deux s'appliquent à un objet par nature contestataire – le rock, entendu comme ethos, manifeste des modes de vie alternatifs au modèle américain –, la première lui enlève sa force contestatrice en le constituant comme un

quelconque relecture unifiante et critique du rock s'incarne parfaitement dans ces quelques lignes :

> En d'autres termes il est foutrement difficile ces temps-ci d'être un déviant ou même de se prendre un peu de bon temps bien crétin sans qu'un crypto-universitaire codificateur ou (pire encore ?) l'industrie de la mode (vous avez vu les récentes pubs de chez Macy pour la couture punk) ne vous tombe dessus pour vous piquer votre attitude et vous laisser à poil et tout frissonnant dans la file d'attente des chômeurs culturels. Je ne vous en voudrais donc pas si vous me haïssiez pour cet article, mais d'un autre côté, ayant été là assez longtemps pour voir aller et venir trois générations de punk rockers venir et repartir, je m'imagine que vous êtes tous à baver pour un certain sentiment de tradition, ou de recherche de vos racines, au nom de l'Histoire, bon sang de bonsoir ! [1]

La chronique devient alors le moyen d'expression renouvelée et préférentielle du masque et du dévoilement de ces auteur, qui réinstallent leur présence à chaque section dans un nouveau cadre. Elle renégocie donc sans cesse la pluralité des codes qui lui étaient affublés. On reviendra, chez Dylan, sur l'absence de chronologie mais on peut déjà noter que celle-ci se distingue au fur et à mesure du récit et qu'elle n'est aucunement imposée d'entrée[2]. Elle se laisse percevoir dans les différents méandres des narrations, parfois légèrement, parfois de façon plus claire, notamment dans les premières pages de la deuxième section[3]. Ainsi, non seulement cette décision générique recompose le passé dans un flux du discours retravaillé par la conscience de l'âge présent, mais elle renégocie également les normes de la chronique, révélant donc la logique à la fois de l'économie et de la densité symbolique. De la combinaison des anecdotes naît le fil de la légende, de la simplicité du ton s'érige la force esthétique. Le refus de la linéarité du récit et la force symbolique du fragmentaire apparaissent d'ailleurs pour cet ouvrage comme de véritables partis-pris esthétiques. Et ces partis-pris sont

---

objet d'étude discipliné, tandis que la seconde l'intègre à l'industrie du disque qui participe du mode de production capitaliste dont le rock dénonce justement le mode de vie qui en découle. La position que va défendre Bangs, et qu'en l'occurrence, vu ce qui vient d'être dit, il ne théorise pas, consiste à faire de la critique une forme de discours spécifique – c'est-à-dire ayant ses modalités propres de fonctionnement – manifestant un ethos rock caractérisé comme lutte contre l'institutionnalisation des phénomènes qui le constituent. De ce fait, la spécificité de la critique bangsienne est double. Elle constitue tout d'abord une critique acerbe de « l'esprit du capitalisme » auquel elle oppose un mode de vie alternatif que Bangs caractérise de manière floue, et ceci à dessein, comme « la Fête ». Ensuite, cette critique, afin d'éviter tout risque d'institutionnalisation, prend la forme, non d'un métadiscours théorique, mais d'une œuvre à part entière. » (Anthony Manicki, « Lester Bangs, critique rock », art.cit., p. 178.)

[1] "In other words it's harder'n hangnails to be a deviant or even a little moronic fun these days without some codifying crypto-academic or (worse yet?) the fashion industry (seen the recent Macy's ads for punk couture?) swooping down torape your stance and leave you shivering fish-naked in the cultural welfare line. So I wouldn't blame you for hating me for this article at all, but on the other hand, having been around long enough to see at least three generations of punk come and go, I figure you're all just slavering for a sense of *tradition*, or you *roots*, or history, for God's sake !", (Lester Bangs, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*, *op.cit.*, p. 334-335 ; 403-404.)

[2] En effet, la première chronique "Markin' Up the Score" (« Notes sur une partition ») coïncide avec les premières pérégrinations musicales de Dylan à New-York (concerts au café Wha ! et au Gaslight).

[3] "I was born in the spring of 1941.", « Je suis né au printemps 1941. », (Bob Dylan, *Chronicles*, *op.cit.*, p. 28 ; 43.)

indéniablement annoncés par les différents titres qui scandent les *Chroniques* : « Notes sur une partition », « La Terre perdue », « New Morning », « Oh Mercy » et « Fleuves de glace ». Deux titres d'albums, une référence musicale et deux métaphores rythment musicalement et poétiquement le récit autobiographique.

Le passage qui clôt ce premier volume est caractéristique de la forme que peut prendre chacune des chroniques[1]. Celles-ci construisent, à travers la narration d'un événement anecdotique ou important, une atmosphère, un décor, un lieu pour arriver à glisser des éléments d'une vision plus globale sur la musique, l'artiste et sa fonction sociale. De fait, chaque chronique commence, telle une nouvelle, en introduisant rapidement le cadre spatio-temporel de l'action : « Je me suis redressé et j'ai regardé autour de moi. Ça n'était pas un lit mais le divan du salon » pour la section « La terre perdue »[2] ou « Je venais juste de rentrer à Woodstock » pour « New Morning »[3] ou encore « Nous étions en 1987 » pour « Oh Mercy »[4]. Chaque chronique est donc conçue tout du moins provisoirement comme un fragment indépendant, fermé et porteur d'un sens, d'un moment ou d'une époque qui lui est propre[5]. En effet, si chaque chronique peut être envisagée dans son indépendance, elles sont évidemment à appréhender dans leur relation de complémentarité et de résonance. De nombreux échos esquissent donc en filigrane de la narration l'autoportrait de Dylan. Il est ici frappant de trouver les mêmes références, immédiatement citées dans les textes de Bangs, rappelant bien que ces deux textes se placent dans la même sphère référentielle, voire sous le signe d'un héritage culturel commun.

Parmi ces jeux d'échos, la relation aux chansons (qu'elles soient les siennes ou celles d'autres) s'inscrit régulièrement dans l'écriture, depuis la simple remarque[6], jusqu'à la chronique entière consacrée à la création et à l'enregistrement d'un album. Ainsi, la quatrième de ces chroniques, « Oh Mercy », est à la fois marquée par les avancées ou les difficultés pour enfanter cet album né à la Nouvelle-Orléans. Les chansons forment donc un fil conducteur, un univers commun, un patrimoine, sans cesse rappelés, et sans cesse retravaillés. Cette idée d'un fond culturel commun apparaît d'ailleurs très nettement dans la prose dylanienne et

[1] *Ibid*, p. 292-293 ; 384-385.
[2] "I sat uo in bed and looked around. The bed was a sofa in the living room […]", (*Ibid*., p. 25 ; 39.)
[3] "I had just returned to Woodstock […]", (*Ibid*., p. 107 ; 147.)
[4] "It was 1987 […]", (*Ibid*., p. 145 ; 197.)
[5] Le système de correspondances qu'il envisage, le regard unificateur et introspectif porté par l'écriture autobiographique procède peut-être du récit d'un épisode à la Dean Moriarty, le héros de *On the Road*, notamment au vu de la foule de soirées, de déplacements et de rencontres qui fourmillent dans la narration.
[6] "I did everything fast. Though fast, ate fast, talked fast, walked fast. I even sang my songs fast. I needed to slow my mind down if I was going to be a composer with anything to say.", « Je faisais tout vite : penser, manger, parler marcher. Même mes chansons, je les chantais vite. J'avais besoin de me calmer les idées si je voulais m'improviser compositeur avec quelque chose à dire. », (*Ibid*., p. 84 ; 117.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

notamment la scène folk très présente dans les premières années de sa carrière[1]. Les chansons sont racontées, leurs interprétations décryptées, leurs origines dévoilées. Les disques et leur découverte forment un trait unificateur à l'intérieur des *Chroniques*. Dylan prend toujours le temps de porter un commentaire sur un disque ou une chanson, manifestant son attachement à la chanson (composée ou reprise) et son obsession de la découverte du disque.

Cette relation aux chansons, aux albums et aux concerts est bien sûr présente chez Bangs, en tant que point de départ de l'écriture, pour tenter, outre une simple liaison entre les articles, de dégager les mêmes effets que ceux que la musique a produit sur l'auteur. Autant, on pouvait suggérer une filiation dans les écritures musicales et littéraires de Dylan, autant ici cette filiation s'affirme en tant que principe implicite et originel de l'écriture.

Ensuite, chez Dylan comme chez Bangs se déploient des jeux spatio-temporels de départ et de retour, d'aller et venue entre différents lieux. New-York, le Minnesota, la Nouvelle-Orléans, Woodstock, revenant de manière imprévue, tissent un réseau spatial qui devient la toile de fond de *Chronicles*. Plus ponctuelles chez le critique rock, ces lieux sont les décors des interviews, des digressions de l'auteur et dessinent une carte mythique de l'Amérique[2].

Bangs met également en scène un rapport singulier à sa destinée en jouant sur sa personnalité et sur son écriture fondée sur l'autodérision. Elle apparaît en filigrane, par les anecdotes, par l'utilisation d'une première personne omniprésente, et construit peu à peu une image de la figure du chroniqueur, dont il cherche évidemment à se démarquer aussitôt. Chez Dylan, la récurrence des prolepses et du futur[3] façonne une relecture naïve de son propre parcours. Cette sensation à la lecture de l'existence d'un futur qui reste un avenir inconnu,

---

[1] "For me, his songs made everything else come to a screeching halt. I decided then and here to sing nothing but Guthrie songs. It almost like I didn't have any choice. […] Through his compositions my view of the world was coming sharply into focus. I said to myself I was going to be Guthrie's greatest disciple.", « L'ordre était bouleversé et j'ai décidé sur-le-champ de ne plus chanter que les siennes. C'est comme si je n'avais pas le choix. [...] Les compositions de Guthrie aiguisaient ma vision du monde et j'ai pensé devenir son plus grand disciple. », (*Ibid.*, p. 245-246 ; 325.)

[2] "Once I was talking to the folks back home and my father got on the line, asked me where I was. I told him I was in New York City, the capital of the world. He said, "That's a good joke". But it wasn't a joke. New York City was the magnet – the force that draws objects to it, but take away the magnet and everything will fall apart.", « Un jour que j'appelais chez moi, mon père répondant au téléphone, m'a demandé où j'étais. J'ai répondu New-York, la capitale du monde. « Elle est bien bonne ». Ça n'était pas une blague. New-York était l'aimant-la force qui attirait les choses. Seulement, enlevez l'aimant et tout tombe en morceaux. » (*Ibid.*, p. 76-77 ; 107-108.)

[3] "Just like in the early '70s I wrote albums to ward off mine.", « Exactement comme moi : au début des années 70, j'ai fait plusieurs albums pour me débarrasser des miens.», (*Ibid.*, p. 39 ; 58.)
"Forty years later, these lyrics would fall in the hands of Billy Bragg and the group Wilco and they would put melodies to them, bring them to full life and record them. It was all done under the direction of Woody's daughter Nora.", « Quarante ans plus tard, ces textes tomberaient dans les mains de Billy Bragg et de son groupe Wilco, qui composeraient les mélodies, leur gonfleraient les voiles et les enregistreraient sous la direction de Nora, une des filles de Woody. », (*Ibid.*, p. 100 ; 139.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

mais de la sûreté de sa présence est très sensiblement un effet du choix générique des *Chroniques*. Car si le récit, en procédant par moments singuliers ne lisse pas ou ne réduit pas le portrait, cette écriture familière et consciente de l'avenir harmonise les différents épisodes, laissant percevoir un sens profond et symbolique qui transfigure et surplombe de la même façon les temps de la jeunesse à New-York ou les difficultés de la célébrité à Woodstock. De fait, une sorte d'insouciance consciente qui n'est pas de la légèreté se diffuse dans chaque mot. Aucun heurt violent ne rompt cet équilibre entre les différents temps racontés de la vie de Dylan. Et le choix de la chronique n'a pas conduit à la mise en avant de fragments éclatés aussi bien vis-à-vis de la chose vécue que du style employé[1].

Sans remettre en cause la notion de genre ou du sous-genre, Dylan transfigure donc ses *Chroniques,* moyen de son autobiographie pour les faire participer à la fois de la réécriture de sa légende et de l'appartenance à son œuvre. En effet, la multiplicité des références – notamment celle omniprésente bien que finalement refoulée à la *beat-generation* et à Kerouac[2] – finit d'associer les *Chroniques,* à l'œuvre artistique et au travail esthétique d'interprète, de compositeur et d'écrivain. À la lumière du travail sur ses chansons basé sur le rapport de l'anecdote à la globalité, et du primat du symbolique sur un quelconque vœu de sincérité, un déplacement générique semble s'opérer vers la musicalité et la poésie. La chronique est donc le moyen permettant à Dylan de se mettre en scène en instaurant un souffle permanent de relecture poétique, de s'approprier sa vie par le prisme du fragmentaire, de faire surgir le symbolique au travers de la compilation anecdotique. Le prisme de l'autobiographie semble donc par moments céder la place à une autre visée plus formelle, mais qui participe également de cette mise en scène du visage de Dylan, et c'est cet écart, cet « effet poétique » qui semble parvenir à tisser le fil qui maintient la cohérence de l'ensemble.

Quant à cet « effet poétique » chez Bangs, on peut dire que les spécificités de son écriture provoquent une autonomisation de ses critiques :

> […] l'œuvre de Bangs consiste ainsi en ceci qu'elle constitue elle-même une œuvre à part entière. En effet, ce qui fait que ses critiques sont irréductibles à des chroniques, c'est que les procédés stylistiques et

[1] C'est à ce titre que *I'm not there* fait particulièrement écho à *Chronicles*.

[2] "Within the first few months that I was in New York I'd lost my interest in the "hungry for kicks" hipster vision that Kerouac illustrates so well in his book *On the Road*. That book had been like a bible for me. Not anymore, though. I still love the breathless, dynamic bop poetry that flowed from Jack's pen, but now, that character Moriarty seemed out of place, purposeless – seemed like a character who inspired idiocy. He goes through life bumping and grinding with the bull on top of him.", « Pendant mes premiers mois à New-York, j'ai perdu tout intérêt pour le style beatnik, cette « soif de sensations » qu'illustre si bien Kerouac dans *Sur la route*. Ce livre avait été ma bible. Plus maintenant. J'aimais toujours la prose jazzy de Kerouac, la dynamique poétique, le souffle de l'écriture, mais son Moriarty finissait par paraître déplacé, oiseux – ce type inspirait la bêtise. Toute sa vie un danseur lascif, et le taureau sur les épaules. », (*Ibid*., p. 57-58 ; 83.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

rhétoriques utilisés lui donnent une autonomie quant aux productions esthétiques sur lesquelles elles s'appuient. [1]

Finalement, le déplacement générique apparaît patent tant le choix de la chronique pour ces deux auteurs assurent la possibilité d'une expression plus libre, qui pour l'un déplace le prisme autobiographique à l'anecdote symbolique, et qui pour l'autre interdit la relecture critique en affichant le primat d'une éthique et d'un mode de vie alternatif, en conférant à la chronique un statut générique privilégié d'une écriture, qui au moins chez Bangs se propose d'incarner le rock.

3. Critique du rock et critique rock : un genre hybride ?

L'une des singularités du rock est bien de tenir sur lui-même un discours d'auto-analyse.

Erik Neveu, « Won't get fooled again »

Mais ce qui est réellement naïf, c'est d'imaginer que le véritable aficionado – entendons par là celui qui maîtrise les critères d'excellence, toujours complexes d'une culture populaire – ignore ou puisse simplement mettre en parenthèses, les conditions idéologiques, politiques et économiques dans lesquelles le jeu qu'il aime n'a jamais cessé de s'inscrire.

Jean-Claude Michéa, *Les intellectuels, le peuple et le ballon rond*

Il ne suffit pas non plus d'écrire sur le rock pour être rock critique.

Gilles Verlant, *Le rock et la plume*

Si le modèle romanesque intègre le rock au sein de sous-genres codifiés, l'essai le prenant pour objet le place de façon immédiate au centre de sa problématique. Le rock dans le roman semblait donc actualiser des sous-genres canoniques tandis qu'il est dans l'essai le vecteur même de l'écriture, conformément aux « plusieurs modes de présence » de la musique dans la littérature : thème de la fiction, sujet d'un discours d'auteur, étude analytique mais aussi critique « poétique et métaphorique »[2]. Si on a déjà pu citer de nombreuses fois les

[1] Anthony Manicki, « Lester Bangs, critique rock », art.cit., p. 179.

[2] « La musique a plusieurs modes de présence dans la littérature. Elle peut constituer le contenu, global ou partiel, d'une œuvre littéraire : être le sujet d'un roman, apparaître comme un thème (unité de contenu) de celui-ci, donner lieu à un discours d'auteur. Depuis le XIXe siècle, on remarque qu'elle nourrit volontiers la fiction, celle de Balzac par exemple, dont quelques œuvres seront évoquées ou abordées. Elle peut faire aussi l'objet d'un article, d'une étude, d'un livre de la part d'un écrivain ou d'un critique, dans une perspective plus métalinguistique et technique mais tout autant poétique et métaphorique. », (Françoise Escal, *Contrepoints, op.cit.*, p. 8.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

analyses de Greil Marcus par exemple, qui en constitueraient le versant universitaire et métalinguistique, la critique rock peut également se parer d'une dimension « poétique et métaphorique », la faisant glisser du « jugement » à l'« usage »[1]. Cette dernière ne cherche donc pas à construire un discours distancié sur le rock[2], comme en témoigne la citation de Gilles Verlant. Il est intéressant de voir que cette distinction entre « écrire rock » et « écrire sur le rock » est une question qui intéresse principalement les journalistes et critiques rock, faisant de la critique rock, le lieu de collusion entre journalisme et écriture rock.

Support d'une dimension éthique, refusant la critique métalinguistique, la critique rock se situe donc aux frontières de l'écriture journalistique, analytique et fictionnelle. Outre les chroniques de Lester Bangs qui se singularisent en tant que symbole de ce « discours créateur »[3], il existe un vaste champ qui se déploie au travers d'articles journalistiques, recueils ou essais. Et, si « […] la musique […] permet d'inventer une nouvelle éthique de la littérature, éthique de la simplicité, propre à une littérature non-lyrique et non-bavarde […]»[4], cette nouvelle éthique s'origine ici dans la musique mais conquiert une véritable autonomie dynamique, inventant et réinventant sans cesse son propre métadiscours. C'est d'ailleurs en cela que cette critique, dont Bangs est le représentant le plus « illustre », se situe dans une perspective bien différente des essais analytiques et universitaires. Une partie de la construction identitaire du rock s'est donc façonnée à partir de la formation de canons, de discours aux critères et normes esthétiques et éthiques.

La fameuse formule de Lester Bangs[5] concernant le genre de ses écrits rappelle à quel point la tâche du critique de la critique rock s'annonce délicate devant ce refus de toute

[1] « Hors de toute affiliation au courant déconstructionniste ou au narrativisme, la note sur le critique rock insolite et tapageur des années soixante/soixante-dix, Lester Bangs, repense aussi la critique comme *usage* et non comme jugement. Elle met en exergue un discours étonnant, aussi riche sur le plan sémiologique que la musique dont il est question. Ni subordonnée à une théorie esthétique, ni soumise aux contraintes de commercialisation du rock, la critique de Bangs échappait totalement aux cadres rigides de la critique académique et universitaire, mais aussi aux naïvetés lisses et formatées de la critique publicitaire dont nous faisons encore les frais aujourd'hui. Anthony Manicki offre un panel d'extraits du travail critique de Bangs qui montrent parfaitement cette capacité à ne pas juger la musique mais à en faire le support d'une révolution éthique. La critique s'érige ainsi en discours créateur, car critiquer n'est jamais que dialoguer avec une œuvre sur un pied d'égalité, informer et déformer cette œuvre par le dialogue instauré avec elle. », (Arnaud Fossier et Anthony Manicki, « Où en est la critique ? », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 13, *Où en est la critique, op.cit.*, p. 17.)

[2] « C'est là que le critique peut avoir un intérêt. Rassembler les morceaux, essayer de distinguer ce qui est neuf et risqué de ce qui est exsangue et complaisant, peut nous donner une idée de l'étendue de notre culture musicale et de la culture américaine- de ce qu'un chanteur et un groupe peuvent accomplir avec un ensemble de chansons mêlées à cette irrésolution du public pop. », (Greil Marcus, *Mystery Train*, *op.cit.*, p. 32.)

[3] Arnaud Fossier et Anthony Manicki, « Où en est la critique ? », art.cit.

[4] Timothée Picard, « La littérature aime-t-elle vraiment la musique ? » *in Fascinations musicales*, *op.cit.*, p. 280.

[5] "O.K., I'm a rock critic. I also write and record music. I write poetry, fiction, straight journalism, unstraight journalism, beatnick drivel, mortifying love letters, death threats to white jazz critics […] and once a year my own obituary […] The point is that I have no idea what kind of a writer I am, except that I do know I'm good fand lots of people read whatever is is that I do, and like it that way.", « Bon d'accord, je suis un rock critic. Je

catégorisation. Cette aporie est surmontée par l'ouvrage *Rock Criticism from the Beginning* qui met en évidence comment ces écritures intuitives fondent un véritable genre littéraire, une nouvelle forme de discours. Il tend à montrer la rock critique comme un genre littéraire au style intermédiaire[1], « entre le néo-avant-gardisme et le populisme »[2], entre la critique journalistique et la critique académique[3]. Il ne s'agit donc finalement pas tant d'échapper à la normalisation académique que de proposer et d'affirmer son propre discours critique. Cette volonté de questionner la mise en œuvre d'un champ culturel construit est d'ailleurs au cœur de l'ouvrage *Rock Criticism from the Beginning*[4]. En inscrivant son propos dans la lignée des analyses de Bourdieu, cet essai insiste de manière récurrente sur la tension entre deux pôles constitutifs de ce champ littéraire : le primat de l'autonomie et de l'indépendance et les tentations exogènes. Cette tension sera d'ailleurs démultipliée par celle voyant s'affronter la recherche de la légitimité dans la dichotomie entre *highbrow* et *lowbrow*. Les auteurs de *Rock Criticism* proposent d'ailleurs – au cœur de leur parcours de la critique rock depuis l'origine – la notion de *meta-authenticity*[5] pour synthétiser dynamiquement les dichotomies qui structurent ce champ. En effet, ils montrent comment un premier discours s'est forgé chez les critiques rock autour de la notion d'authenticité[6].

Deux points primordiaux sont ici à souligner. Premièrement, le discours sur le rock se construit très rapidement dans une ambivalence avec les questions de la commercialisation et du consumérisme[7]. Deuxièmement, le rapport à la musique est nécessairement médiatisé par une expérience dont les critères ne sont pas simplement esthétiques, mais bien également politiques, éthiques et empiriques. Contre l'authenticité de ces premiers discours critiques sur

---

compose et j'enregistre de la musique. J'écris de la poésie, de la fiction, du journalisme grand public, du journalisme pour public restreint, de la gadoue beatnik, des lettres d'amour mortifiantes, des menaces de mort et des critiques de jazz blancs […] et, une fois par an, ma propre nécrologie […]. L'important est que je n'ai pas la moindre idée du genre d'auteur que je suis, sinon que je suis certain d'être bon et que des tas de gens lisent ce que j'écris, et ça me plait comme ça. », (Lester Bangs, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*, *op.cit.*, p. 362 ; 436.)

[1] "Is there an "intermediary style" corresponding to the "intermediary aesthetic" outlined above ? We think so.", (Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginnig*, *op.cit*, p. 341.)

[2] "Rock critics between the neo-avant-gardism of Susan Sontag and the populism of Tom Wolfe", (*Ibid.*, p. 337.)

[3] Cette naissance de la rock critique peut-être à la fois être conçue comme un processus légitimant et comme processus résistant, et les rock critics assument ce paradoxe. Et dans cette phase de légitimation où le rock se bat pour un statut équivalent à celui de la haute culture apparaît le rôle clé des rock critiques comme fondateurs et éléments de fixation de la mythologie rock des années 1960s.

[4] "One problem that has guided our investigation from the outset is to what degree and in what sense rock criticism has been established as a cultural *field*, bridging the gap between journalism and popular music." (*Ibid.*, p. 329.)

[5] *Ibid.*, p. 47 ; 225 ; 259 ; 324.

[6] "In rock, "authenticity" appears constantly under threat from the Other of commercialism, against which it defines itself. […] "authenticity" adds an ethical dimension to aesthetic experience. Good music is also "true".", (*Ibid.*, p. 45.)

[7] En effet, même si dans les *fifties* et dans les premières années des *sixties*, cette problématique n'est pas pertinente, elle s'inscrit très rapidement comme une donnée inhérente à la constitution du mouvement.

le rock, se déploie l'artificialité des nouveaux critiques influencés par *the New Pop*[1]. Et dans cette dialectique authenticité/artificialité se rejoue la dialectique bourdieusienne entre pôles homogène et hétérogène à partir de laquelle les auteurs de *Rock Criticism* tracent le fil de réflexion de l'ouvrage[2]. Cette opposition authenticité/artificialité semble donc se résoudre dialectiquement dans la notion de méta-authenticité, retournant à l'authenticité originelle du rock'n'roll après l'assimilation des jeux et postures ironiques de la pop sur les images et les artifices de la musique[3]. En outre, comme on l'avait déjà signalé avec Steiner[4], ce champ se façonne par l'intermédiaire de ces discours formateurs d'une véritable méta-culture, creusant le sillon de l'autolégitimation[5].

De fait, les productions du rock ne sont pas plus autoréférentielles qu'ont pu l'être celles du jazz ou autre. Mais, cette volonté discursive de produire ses propres normes tend à faire de ce champ du *rock criticism* une autre émanation du phénomène. En effet, notamment à l'âge des « pères fondateurs »[6], ce discours critique n'était pas conçu comme une théorisation *a posteriori* des productions musicales, mais comme une mise en scène *en acte* du mouvement. Ainsi, dans « Back To No Future », Paul Mathias et Pierre Todorov insistent sur cette prépondérance du critique rock comme figure paradigmatique du discours rock : « [e]t comme pour générer son propre commentaire, l'imagerie rock a très tôt fait émerger le personnage du *Rock critic*, tout à la fois érudit passionné, confident des stars *backstage*, producteur d'un discours réflexif très fortement névrotique, et tête de turc préférée des musiciens »[7].

Méta-authenticité, méta-culture, la dimension autoréflexive[8] témoigne de cette propension à la recherche d'une autolégitimation. Dès lors, les références de ce mouvement

---

[1] Voir le chapitre. « Style It Takes. Criticism and New Pop (1978-1985) », *ibid*., p. 219-258.

[2] "Briefly, the aesthetic credo of rock criticism has developed from being homogeneous, formulated by 1960s American critics and based on notions of authenticity, to being relatively heterogeneous and based on notions of artificiality (the recognition that performance means role-play) both in and outside the U.S.", (*Ibid*., p. 337.)

[3] "Although the excesses of New Pop criticism were tempered, the agents had learned an important lesson : that aesthetics can be applied to other things than rock, in this case pop and that the authentic and the artificial were not in fact separable, which resulted in vague notions of "meta-authenticity"."(*Ibid*.,p. 259.)

[4] Voir *supra*, « Introduction ».

[5] "Contributing to a new understanding of popular culture, rock criticism has developed its own standards, its own themes to dispute, its own *doxa*, its own stylistic repertoire and its own criteria for access. It has fostered distinct positions in combat on the understanding of rock and popular culture, bred a clergy capable of setting the agenda for other players and made crucial contributions to the canonization of works and artists.", (*Ibid*., p. 329.)

[6] Voir « Founding Fathers in the promised Land », *ibid*., p. 131-196.

[7] Paul Mathias, Pierre Todorov, « Back To No Future », art.cit., p. 41.

[8] Cette dimension autoréflexive est un des objets qui fait que, selon Nancy, le rock doit être abordé de manière philosophique : « […] ce que je voudrais vous montrer, c'est qu'il y a de bonnes raisons de traiter le rock comme un phénomène philosophique […] Je veux dire qu'il y a dans le rock quelque chose qui, au-delà d'une simple culture particulière, constitue à la fois un élément d'auto-réflexivité, comme s'il y avait en son cœur une espèce de *cogito* du temps, et un rapport à quelque chose qui est de l'ordre du sens et de la vérité. » (Jean-Luc Nancy, « La scène mondiale du rock », art.cit., p. 77.)

s'avèrent autant musicales que littéraires au sens où musique et littérature font corps. Et ce champ critique – qui tient pour beaucoup aux thématiques de la subversion et du refus incessant de la norme – devient une valeur repère non seulement pour les musiciens mais aussi pour les amateurs, auditeurs ou écrivains fascinés par le rock. Tout comme ces références à la critique rock vont être prégnantes dans les morceaux[1], toute une littérature peu ou prou consacrée au rock se devra nécessairement de se confronter, par la soumission ou l'affranchissement à ce champ critique hybride aux frontières du journalisme, de la littérature et des musiques populaires. Finalement, ce processus d'autolégitimation et cette propension à l'autoréférentialité[2] sont peut-être donc plus forts qu'il n'y paraît tant ces premiers discours critiques sont dotés d'une autorité originelle qui s'impose sur toute forme de production en référence au rock des *sixties* et *seventies* et donc aussi bien sur la musique que sur les textes.

4. Vies imaginaires

L'écriture consacrée au rock a toujours plus ou moins trait au récit de vie, à la galerie de portraits, ciblant en tous cas la mise en scène d'une figure, que cela soit dans le cadre de la critique rock (*Awopbapalopbam Alopbamboom*, *The Dark Stuff*), des essais (*Mystery Train* ou *Unsung Heroes*), dans l'attraction romanesque pour le sous-genre du roman du musicien, ou encore dans les vies imaginaires. Mêlant la fiction au réel, le romanesque au biographique, les « vies imaginaires » des artistes s'inscrivent parfaitement dans ces hybridations génériques. En effet, si elles s'appuient nécessairement – et parfois de manière très précise (*Hellfire* ou *Hymne* notamment) – sur le réel, elles s'en détachent également assez rapidement. Elles construisent donc une relation ambiguë avec la figure qu'elles peignent, relation tendue entre description des faits et réécriture inventive. Surtout, elles cherchent à mettre à distance, grâce à différents procédés narratifs[3], un spectaculaire biographique qui « raffole de psychologie

[1] Lester Bangs est par exemple cité à de multiples reprises dans des titres tels que *It's Not My Place (In the 9 to 5 World)* de l'album *Pleasant Dreams* des Ramones (1981). Il est également possible de mentionner la relation ambivalente entre Lester Bangs et Lou Reed. A l'inverse nombre de chansons vont aussi mettre en évidence leur aversion pour les critiques rock. Voir Paul Mathias, Pierre Todorov, « Back To No Future », art.cit., p. 41.

[2] Ce phénomène rentre en collusion avec un argument également présent dans les ontologies du rock et de l'œuvre d'art de masse de Pouivet. En effet, celui-ci insiste sur l'aspect antihumaniste des productions rock en particulier et de l'œuvre de l'art de masse en général, car ceux-ci *seraient* distincts d'un socle communautaire établi, dans leur faculté à être accessible à un public mondial et non particularisé et donc incapables, comme l'auto-référentialité le sous-entend, de déployer un véritable lien culturel, « une *vie en commun* ». Voir Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, *op.cit.*, p. 41-45.

[3] Voir *infra*, « Quatrième partie, mémoire (s) musicale et littéraire ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

collective [et] de petits faits vrais »[1] dont les deux textes précurseurs de Nick Tosches et Eugène Savitzkaya font d'ailleurs l'économie. L'écriture de Savitzkaya éclipse en effet la musique en tant que référence pour n'en retenir que la grandeur, la force, la puissance mythique d'un personnage « sans nom et sans visage »[2] :

> A partir d'ici, l'histoire prend une tournure de plus en plus triste et la plupart des événements sont tragiques. Le chanteur s'arrêtera de chanter et le Colonel de vivre. Alors, la vie dans la maison de la grâce se poursuivra sans trop de heurts encore pendant quelques années. Les bâtiments souffriront des intempéries et les habitants du froid, de l'humidité mais surtout de l'ennui.[3]

En l'espace d'un paragraphe, la trame biographique du roman est rappelée afin de laisser cours pendant encore quelques pages, à la simple juxtaposition d'événements secondaires souvent composés par l'auteur. Le rock, au cœur de la vie d'Elvis, est ici donc bien traité sous le mode universalisant du chant de l'artiste, tant et si bien que le mot n'apparaîtra jamais dans le roman.

Il s'agit donc de retranscrire le réel en lui donnant une dimension poétique, mais aussi de (re)conquérir par les mots la figure de l'artiste en la projetant vers une interface littéraire détachée d'une recherche récurrente des origines reconstituées

> Avançons donc dans la genèse de vos prétentions. Vous ne voulez pas de biographie, c'est une chose entendue. Vous aviez prévu les tombereaux de merde dans les journaux autorisés, les journaux qui savent, ironiques et subtils, mâles condescendants dès qu'ils ne rampent plus. […] Vous ne croyez pas aux origines, au sang qui ne saurait mentir, aux traces, aux reconstitutions. Mais il faut. Personne n'y coupe. On raffole de psychologie collective, de petits faits vrais, on cloue beaucoup ; le fascisme a perdu la guerre mais gagné la paix. Alors vos traces envahissent le monde : pas un pouce de terre dont vous ne veniez pas, un peu, aussi, à votre humble façon. Alors vous avez de nombreux sexes et de nombreux corps. […] Une folle troupe hirsute d'enfances court sur votre peau. Je vous en propose plusieurs, je sais que vous les aimez toutes. [4]

Aussi, les derniers mots de ces biographies fictives manifestent cette projection selon différentes modalités : simple conclusion du récit[5], ou insistance sur leur détournement fictionnel et leur arrière-plan littéraire (*J'ai appris à ne pas rire du démon*[6]), la projection

---

[1] Alban Lefranc, *Vous n'étiez pas là, op.cit*, p. 17-18. Voir *infra*, « Quatrième partie, déconstruction spectaculaire de la rock star ».

[2] « L'histoire sera courte, mais toutefois édifiante. » Ou encore : « A présent, lorsqu'il chantera, ce sera pour lui-même, pour oublier, pour se tenir compagnie. Mais, très vite, il cessera même de murmurer. Vivra-t-il vraiment dans les chambres sombres de son manoir, sans nom et sans visage ? Ou bien, logera-t-il à l'intérieur de la serre, avec ses animaux favoris ? », (Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros, op.cit.*, p. 15 ; 145.)

[3] *Ibid.*, p. 123.

[4] Alban Lefranc, *Vous n'étiez pas là, op.cit*, p. 17-18.

[5] « L'enfant a disparu. Le jeune garçon a été enterré. », (Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros, op.cit.*, p. 154.)

[6] Voir à nouveau cette note d'Arno Bertina qui clôt *J'ai appris à ne pas rire du démon* : « Le temps du roman détourne l'ordre des faits. Il y a donc, dans celui-ci, quelques légers anachronismes, et quelques déplacements. Je

subjective de leur auteur (*Fonction Elvis*[1], *Hymne*[2]), ou leur dimension performative (*Black Box Beatles*[3], *Le corps plein d'un rêve*[4]). A travers tous ces éléments apparaît la posture spécifique de ces auteurs qui se manifeste par leur investissement double dans la figure de l'artiste et dans son exposition littéraire, faisant de ces textes des récits à mi-chemin entre autofiction et écriture de l'autre.

5. Essai biographique et modèles littéraires

Ultimes exemples de ce parcours aux frontières des genres, de multiples biographies et essais documentaires proposent des récits de vies d'artistes, en affichant leur souci du détail, en précisant leurs sources et en établissant précisément une chronologie biographique. Seulement, certains de ces essais biographiques ne peuvent faire l'économie d'un renvoi à l'autobiographique – quand elle existe – de l'artiste en question. Et dans certains cas et en reprenant l'exemple dylanien, les biographies se proposent comme des variations fascinées par le modèle autobiographique.

En effet, les *Chroniques* ont été abondamment reprises et commentées dans de multiples biographies. Celles-ci, au contraire du projet dylanien, se construisent donc dans la recherche de l'exhaustivité du détail biographique ou de l'érudition musicologique. Et, cependant, à l'intérieur même de ces projets, *les Chroniques* se singularisent comme un modèle qui influence l'écriture des biographes. Cette production biographique – déjà très conséquente et diverse – est en effet fascinée par la structure et le propos de l'autobiographie dylanienne. Trois ouvrages aux statuts bien différents témoignent de ces résonances du « modèle » autobiographique. Ces ouvrages sont *Like a Rolling Stone, Bob Dylan at the Crossroads* (2005) de Greil Marcus, *Bob Dylan, Une biographie* (2007) de François Bon et *Figures de Bob Dylan* (2009) de Nicolas Rainaud. Ils apparaissent tous intéressants

---

les ai crus nécessaires, notamment pour faire entendre certaines voix de basse, en plus de la mélodie. », (Arno Bertina, *J'ai appris à ne pas rire du démon*, *op.cit.*, p. 153.)

[1] « Ci-gît MON Elvis. Le *vrai* est une légende sous ©. Le(s) vrai(s) déambule(nt) ailleurs. », (Laure Limongi, *Fonction Elvis*, *op.cit.*, p. 76.)

[2] « Mon récit touche à son terme, et j'ai du mal à m'en déprendre. J'en réécris plusieurs fois les dernières lignes. Je recule. Je résiste. Quelque chose en moi refuse de conclure. Et je me trouve mille excuses pour ne pas mettre un point final. », (Lydie Salvayre, *Hymne*, *op.cit.*, p. 241.)

[3] « *Don't ever do it again*. Ne recommencez jamais. », (Claro, *Black Box Beatles*, *op.cit.*, p. 131.)

[4] « […] maintenant, ai-je pensé, j'ai le corps plein d'un rêve, write it. », (Claudine Galéa, *Le corps plein d'un rêve*, *op.cit.*, p. 127.)

respectivement du fait de leur postériorité et de leur proximité chronologique avec la parution des *Chroniques*.

Like a Rolling Stone n'est pas un coup d'essai dans la production de Marcus sur Dylan. Fasciné par cet artiste depuis toujours, Dylan participe au premier chef ou de manière plus discrète à différents ouvrages de Marcus. Il est ainsi au premier plan de *The Invisible Republic*, mais plus en retrait dans *Mystery Train* et *Lipstick Traces*. Cependant, à rebours d'une première lecture du titre, cet essai s'éloigne apparemment de la biographie pour laisser la place à l'analyse d'une chanson : « Like a Rolling Stone ». Cette dernière est étudiée sous toutes ses composantes : de sa création au sens musical du terme, (répétition, correction, production), à ses représentations les plus mythiques sur scène, de ses reprises par d'autres groupes à la place qu'elle occupe sur l'album, des musiciens qui l'ont jouée à son inscription dans l'histoire musicale, de la photographie de sa jaquette à son format de passage sur les ondes, du climat historique dont elle devient le symbole à son ultime enregistrement.

Seulement, le sous-titre de cet essai biographique « Bob Dylan à la croisée des chemins »[1] interroge. En effet, ce n'est pas tant Dylan qui domine ce texte, mais sa voix, sa chanson et l'impact de celle-ci sur la société américaine en tant qu'exhortation contestataire et ode à la liberté. Dans cet essai, Marcus se fait donc davantage critique qu'historien du rock tant le souffle d'une seule chanson balaie tout son propos, tant cet hymne semble inépuisable pour l'auteur par la force de son texte, la complexité de ses lignes musicales, son caractère inédit et son appartenance à une filiation musicale.

Le portrait de l'artiste est donc à nouveau forgé en filigrane, comme si à l'instar des *Chroniques* et encore peut-être d'une manière plus condensée, Marcus avait ici pris le parti de faire surgir le portrait de l'artiste à partir d'un seul moment fondateur. Cette démarche tient d'ailleurs quasiment de la prétérition. Car finalement, la chanson n'est qu'un prétexte, qui permet de parvenir à un jeu de mise en scène bien plus élargie. En faisant de « Like a Rolling Stone » une métaphore d'entrée sur la figure dylanienne, Marcus réunit l'érudition musicologique et l'histoire culturelle américaine, la micro-analyse et le macro-récit. L'ouverture de la première partie est ainsi faite : « Je me rappelle très clairement où je me trouvais quand j'entendis pour la première fois la voix de Bob Dylan. »[2]. C'est donc bien – comme la photographie en couverture le projette – un portrait de Dylan et de l'Amérique qui sont ici brossés. L'écriture de Marcus s'étoile autour de Dylan et développe de multiples pans

[1] Voir Perry Meisel, *The Cowboy and the Dandy*, *op.cit.*, p. 119.
[2] "I remember very clearly where I was the first time I heard Bob Dylan's voice.", (Greil Marcus, *Like a Rolling Stone*, *op.cit*., p. 14; 33.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

(historiques, musicologiques) issus d'une référence première à la chanson, à l'image des trois extraits suivants :

> Ce soir-là, chaque fois qu'il citait la chanson, il insistait très légèrement sur l'avant-dernier mot […] Et soudain, ce n'était plus de la chanson qu'il parlait ; c'était du son. [1]

> La chanson est un son, mais elle est avant tout une histoire. Et elle n'est pas une seule histoire. [2]

> Cet événement [la chanson] allait s'étendre à l'ensemble du pays – le pays réel, tel qu'il se présentait en ce bruyant, meurtrier et idyllique été de 1965 ; et le pays imaginé, tel que Dylan en tracerait les contours sur l'album *Highway 61 Revisited*, sorti le 30 août, juste à temps pour que chacun retourne à la vie réelle. [3]

A la manière des *Chroniques,* l'essayiste soumet son texte à l'autorité restreinte de la chanson puis parvient dans un jeu de contextualisation à la fois précise et globale à faire apparaître de manière surplombante la figure de l'artiste.

Bob Dylan, Une biographie de François Bon est de part en part soumise à l'autorité des *Chroniques*. Cette autorité est parfois contestée mais elle reste omniprésente. La biographie tend d'ailleurs à devenir un commentaire et une relecture des *Chroniques*. Ainsi, le choix de la chronologie est travaillé par le fantasme de la structure flottante de son hypotexte. Le livre s'ouvre quasiment et se clôt effectivement sur cette référence. En effet, dès les premières pages, l'allégeance se matérialise :

> Ainsi des *Chroniques* de Bob Dylan : d'admirables pages sur une suite d'instants sans chronologie précise. Et pourtant, bâtissant leur illusion sur une formidable capacité concrète d'évoquer, et sur des faits qui, chaque fois, sont autant de transitions et d'inflexions déterminantes, les *Chroniques* sont une de ces autobiographies fictives qu'à chaque période de sa vie, depuis son arrivée à New-York à vingt ans : comme s'il fallait que nous voyions, en avant de ses chansons, le personnage construit de toutes pièces qu'il déciderait de nous imposer, et dont lui-même resterait à distance, en arrière […]
> Les *Chroniques* ont déplacé toutes les pièces de ce qu'on croyait disposé comme un problème d'échecs (jeu de prédilection de Dylan). *Là où elles inventent, là où elles se taisent*, se sont amorcées en trois ans une nouvelle collecte de témoignages, une lecture différente des faits. Ce dont il est question, c'est la place de l'artiste dans un monde en confusion, lourd de risques et de changements. Ce qu'on doit, sinon démêler, du moins reconstituer dans sa complexité, c'est la place qu'y prennent le hasard et l'arbitraire. C'est comment cela se passe par la tête, par des décisions parfois folles et un écart permanent, pour tenir et infléchir. La partie publique de la vie de Bob Dylan reste pour nous tous, et de façon encore plus aigüe après ses *Chroniques, un considérable chantier de fouilles*. [4]

[1] "That night, every time he named the song he pressed down just lightly on the second-to-last word […] And it wasn't the song, it was the sound.", (*Ibid*., p. 70 ; 92.)
[2] "The song is a sound, but before that is a story. But it isn't one story.", (*Ibid*., p. 87 ; 109.)
[3] "That event was taken to the country at large – the factual country, at it was in the noisy, murderous, idyllic summer of 1965, and the imagined country, as Dylan would map it on *Highway 61 Revisited,* which was released on August 30, just in time for everyone get back to real life.", (*Ibid*., p. 153 ; 175.)
[4] François Bon, *Bob Dylan, une biographie*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 14-15. [je souligne].

Les *Chroniques* sont donc un texte à valeur de palimpseste, la matrice en creux de la biographie, une invitation à combler le vide, à relier les épisodes tant elles interrogent plus qu'elles ne renseignent. C'est en ce sens que la biographie est largement consacrée aux années soixante, période presque passée sous-silence dans les *Chroniques*. La biographie emploie donc une méthode exhaustive qui s'écarte de la littérarité des *Chroniques* mais sans parvenir à s'en détacher irrémédiablement. Et la biographie s'achève sur cette même référence, en proposant ces derniers mots :

> Bob Dylan, une vie américaine. Peut être fier. Et ce qui reste sur les côtés : ne pas se retourner.
> Si ce livre mène à lire autrement les secrets sous la *surface* de ses *Chroniques*, le premier tome ou ceux peut-être qui suivront, il n'aura pas été inutile : il n'y a pas à comprendre un artiste, il y a à se glisser avec lui pour mieux approcher l'incompréhensible. Qu'on le relise en disposant du soubassement, des données massives de l'expérience, sur lesquelles il jongle. J'ai pensé appeler ce livre, un temps : *Solitude de Bob Dylan*. [1]

Cependant, appréhender les *Chroniques* comme un palimpseste peut poser question. Pour François Bon, les *Chroniques* sont une nouvelle autofiction dylanienne, semblable à tous les personnages qu'il a mis en scène au cours de sa carrière. Il n'a de cesse de vouloir montrer que les *Chroniques* « inventent et se taisent » en interrogeant la fictionnalité de l'autobiographie. Celle-ci serait l'émanation d'une fiction dylanienne que le biographe a la volonté de démêler voire de contester, commentant par exemple longuement une anecdote tirée des *Chroniques*.

Il s'agit d'une controverse sur un des premiers disques que Dylan prétend avoir acheté. Selon François Bon, Dylan aurait dérobé à Jon Pancake plusieurs disques de Ramblin' Jack Elliot[2] qu'il aurait rendus le lendemain sous la menace. Tous ces démêlés sur la véracité de l'histoire montre bien la fonction symbolique du disque ou du concert (tel un concert de Pete Seeger que Dylan prétendra avoir vu). De fait, s'il nous importe finalement peu de connaître la vérité, l'attachement au disque se caractérise comme un témoignage d'une histoire, d'une époque et dans le cas de Dylan d'un héritage dont il faut à la fois s'emparer et s'évader.

Figures de Bob Dylan de Nicolas Rainaud prend le parti de prolonger la *méthode* dylanienne dans le champ biographique. Ainsi, dans un tournoiement qui balaye la linéarité du récit, l'auteur procède par instantanés, par fragments successifs qui recomposent la vie et l'œuvre de l'artiste. L'autorité de l'artiste se manifeste d'ailleurs aussi bien par cette structure issue de l'hypotexte que par la reprise du motif du « Never Ending Tour », de la tournée sans

[1] *Ibid*., p. 472.
[2] Compagnon musical de Woodie Guthrie, qui inspirera le titre d'une chanson de Dylan.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

fin. C'est en effet le nom qu'a choisi Dylan pour ses différentes tournées depuis le mois de juin 1988. Cette nouvelle biographie de Bob Dylan insiste notamment sur la dimension éclatée de la figure à la fois sur le plan de la temporalité et sur le plan du sens. Cette insistance se matérialise dans un récit non linéaire et atemporel, façonné par le croisement des textes de chansons, d'extraits des *Chroniques*, de dialogues de films (*No direction home*, *Don't look back*)[1]. Les titre de paragraphes sont en anglais et font allusion à des chansons, des citations de Dylan ou d'autres (Beatles, Velvet Underground, Neil Young). Le sens circule alors sans frontières entre citations de films, chansons, d'albums ou d'œuvres littéraires :

> I don't believe in Dylan. [2]

> Dans le *Pat Garrett & Billy the Kid* de Sam Peckinpah, James Coburn demande à Dylan: "Who are you?" Le personnage d'Alias répond à Pat Garrett : « That's a good question » […] Qui est Bob Dylan ? Ne vous posez pas la question pendant un de ses concerts […] Une seule vie ne peut être suffisante à revêtir autant de facettes. Le visage est marqué. La figure de Bob Dylan est trop complexe. Tellement loin de vous. Contentez-vous d'apprécier la musique. [3]

A nouveau, au-delà de l'analyse précise des chansons, de leur confrontation aux influences littéraires de Dylan, c'est bien la ou plutôt les figures de l'artiste qui sont travaillées :

> Bob Dylan est un prisme. Finalement, l'autre fou avait raison : c'est un « Judas ». Derrière la porte, vous êtes un peu protégés. Vous l'ouvrez si vous en avez envie, la laissez fermée quand vous ne la sentez pas. En tout état de cause, vous bénéficiez d'une petite lucarne qui vous autorise à voir venir plus sereinement. Enfin, et surtout, Dylan est celui qui nous invite au voyage. [4]

Cette invitation – qui est également soulignée par François Bon – marque le besoin du biographe de s'approprier le personnage. Ici, Dylan est affublé de divers surnoms tels que « His Bobness ». Ainsi, la poursuite du motif de l'éclatement proposé par les *Chroniques* est le moyen privilégié de rendre compte de l'opacité du personnage. Et, ce parti pris est à la fois inspiré des *Chroniques* (auxquelles il est fait de nombreuses fois références) mais aussi du film *I'm not there* de Todd Haynes – qui n'est par contre (volontairement ou non) jamais mentionné. Le personnage de Mr Jones[5] est par exemple présent à la fois dans le film et dans cette biographie. Mais ne fractionnant pas la figure de Dylan en sept facettes bien distinctes, elle la dissémine au travers de multiples motifs dans le texte : le bouffon, le voleur, le

[1] *Don't look back*, DA. Pennebaker, 1967. *No direction home*, Martin Scorsese, 2005.
[2] Nicolas Rainaud, *Figures de Bob Dylan*, Marseille, Le Mot et le reste, 2009, p. 27.
[3] *Ibid*., p. 167.
[4] *Ibid*., p. 203.
[5] Cf. "Ballad of a Thin Man", *Highway 61 Revisited*, 1965.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

troubadour, le poète maudit, le dandy, le cowboy. Ainsi, l'auteur cherche à forger sa propre méthode pour recréer une entité complexe. Seulement, il ne peut éviter quelques passages obligés tels que la formation du nom de scène de Zimmerman (tiré du poète Dylan Thomas). En outre, aucune mention de la biographie de François Bon ou des différents ouvrages de Marcus ne sont faites. *Figures de Bob Dylan* revendique sa propre autorité un peu à la manière des *Chroniques* en cherchant à former un tout efficace, mais éclatée, s'inspirant de l'écriture même de Dylan, de la structure et du parti pris de son autobiographie.

Aussi, ces biographies aux partis pris documentaires se retrouvent prises dans la toile fictionnelle tissée par un modèle autobiographique dont elles ne peuvent faire l'économie. A nouveau, le champ de l'écriture journalistique est contaminé par la (auto-)fiction et est pris sous la coupe de la forme narrative autobiographique.

C. Poésie électrique ou poésie rock ?

> Ce que la poésie donne au rock, le rock ne lui rend pas. La seule chose que la poésie peut gagner, c'est le plaisir de se perdre dans une sublimation sans retour.
>
> David Christoffel, « Poésie rock, aller simple »

L'expression « poésie rock » est une appellation incertaine qui est employée pour renvoyer à des textes aux origines diverses. Elle désigne en effet tantôt les recueils poétiques des artistes rock, tantôt des recueils poétiques qui déploieraient une esthétique rock. Elle est également parfois confondue avec la « poésie électrique », courant poétique français qui est né à la fin des années soixante. Cette triple acceptation illustre une double résonance – influence de la poésie sur les artistes et influence du rock sur les poètes – mais également un conflit d'autorité artistique entre ce que David Christoffel appelle dans son article « Poésie rock, aller simple », « l'inclusivité du rock et l'exclusivité de la poésie ». Il entend par là que si le rock a la faculté de s'approprier dans une chanson un procédé poétique, il ne perd pas pour autant son origine – aussi indéfinie soit-elle – dans le rock. A rebours de cette inclusivité, selon David Christoffel, un poème « a beau faire et bien mal dire exprès, il ne sera jamais une chanson pop-rock : parce qu'il n'appartiendra jamais à son genre, il ne peut jamais collectionner que quelques attributs sans pouvoir tout à fait s'approprier ses codes »[1], et ce,

[1] Il poursuit d'ailleurs : « Par la mise en scène de cette impossibilité, le poème s'éprouve comme poème nulle part dans ses traits formels propres, tout à l'échec de son assimilation dans l'industrie culturelle. », (David Christoffel, « Poésie rock, aller simple », *L'Esprit Créateur*, Volume 49, Number 2, Summer 2009, p. 152.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

d'autant plus que le rock n'affirme nullement quelconque constante esthétique[1] que la poésie pourrait s'approprier.

Aussi, ce jeu d'influences réciproques apparaît quelque peu biaisé tant le rock vient chercher dans la poésie des structures formelles alors que cette dernière tend à y puiser une posture éthique. Néanmoins, cette inadéquation dans ce parcours poésie/rock ne doit pas occulter les recueils poétiques des rockers « bien loin d'être rock'n'roll »[2] et la multiplicité des résonances du rock sur la poésie contemporaine[3]. C'est par exemple l'influence déjà observée du post-punk sur Clara Eliott ou de The Fall sur Lucien Suel. Mais, c'est également le cas du mouvement des électriques gravitant autour de Matthieu Messagier et Michel Bulteau et qui a notamment donné naissance au *Manifeste électrique aux paupières de jupe* dont une grande partie des textes a été rééditée au sein du *Précis de dynamitage électrique*. Selon Lucas Hees dans la « Préface » du dit *Précis*,

> [e]st électrique cette sorte d'énergie, cette force qui conduit, proportionne et rassemble, fait passer le courant pour mieux l'approfondir, mais sans le détourner au profit de la construction d'un nouvel édifice. Est électrique ce qui est refus de toute affiliation comme préliminaire à la lucidité. Est électrique enfin ce qui […] se donne clairement à lire comme une émergence sans fin qui jamais ne se transforme en système d'écriture […]. [4]

Influencés par le souffle musical que le rock a porté dans les années soixante, les électriques recherchent une rénovation poétique par le refus de la fixation d'une langue énergique et jamais systématique. Les échos musicaux sont ici très puissants à l'instar du

---

[1] « Si le rock semble donc nous empêcher de maintenir tranquillement l'opposition entre l'acception romantique de la poésie et des connotations plus spécifiquement modernes, c'est parce que la dépendance du contenu à la forme est, dans le rock, aussi tendue et capitale qu'en poésie. En plus, cela repose sur des données négatives : le fait que le rock ne se définisse pas par ses traits formels, le fait étant que la poésie peut avoir quelque caractère « rock'n'roll » pour cette raison même. », (*Ibid.*, p. 143.)

[2] « Si les poèmes de Morrison sont « beaux », c'est que les critères d'appréciation ne sont pas ceux que la poésie peut inventer – même quand elle viendrait à se dire *rock 'n' roll*. En effet, l'écriture des rockers, d'un seul point de vue poétique, est bien loin d'être *rock 'n' roll* (s'il faut entendre « rock 'n' roll » au sens paradoxalement *funkie* du terme). Lyriques, parfois carrément rimés et de toute façon dépourvus du détachement lexical et syntaxique minimum requis entre poètes, ponctuellement et anecdotiquement déphasés dans le maniement de l'adresse et des contours énonciatifs (mais jamais que pour montrer un ego ravagé souvent plus que schizoïde ou psychanalytiquement plus « expé » encore, de toute façon hors d'atteinte thérapeutique), les poèmes de Jim Morrison ont ceci de commun avec les textes de Kurt Cobain et ceci de fondamentalement peu « poétique » qu'ils utilisent le langage verbal comme un outil relativement neutre et, à ce titre, mettent un certain soin à entretenir le soupçon de vacuité donc souffrent les activités poétiques. Cela n'empêche pas les poètes de s'intéresser aux écrits des rockers. », (*Ibid.*, p. 139-140.)

[3] « Il y a certes autant de rapports entre la poésie et le rock qu'il peut exister de poètes, de concerts de rock, de fans des Beatles, de combinaisons entre toutes les unités d'émotion qu'on peut toujours retaper. D'autant que le rock peut s'entendre comme une source privilégiée d'élargissement ou d'irisation des critères émotionnels. Du batteur/poète Jean-Michel Espitallier au genre du « poème playlist » revendiqué par Nicolas Tardy en passant par les disques de Marie-Laure Dagoit et performances en forme de concerts de Christophe Fiat, jusqu'aux développements poétiques de Samuel Rochery à propos d'Oxbow, les inspirations rock des poètes contemporains sont sûrement plus variées dans leurs formes que dans leurs enjeux. », (*Ibid.*, p. 140.)

[4] Lucas Hees, *Précis de dynamitage*, *op.cit.*, p. 24.

recueil *New York est une fête* dans lequel Michel Bulteau revient sur ses différentes expériences de l'underground artistique new-yorkais, dans un texte hybride, aux frontières de la prose poétique et de l'essai. Et à rebours de cette poésie électrique désirant faire renaître un souffle poétique, la production poétique des artistes rock témoigne certes d'une fascination pour l'écriture mais pas nécessairement d'une recherche formelle approfondie. Dès lors, il faut interroger cette spécificité de la poésie électrique toujours mue par une relation forte à l'avant-gardisme, la distorsion entre la forme et l'éthique dans les appropriations du rock par la poésie contemporaine et les continuités formelles entre les paroles et les poèmes des artistes[1].

II. D'une figure l'autre

Les jeux de renégociations génériques insistent donc sur l'hybridité formelle de ces textes et leur refus de l'autorité générique. Glissant de l'autorité du genre et du texte à la question de l'autorité de l'auteur, de nombreux écrivains se construisent à l'image des écrivains-journalistes évoqués précédemment, une image ambivalente, à mi-chemin entre le critique rock et le romancier ou le *songwriter* et le poète.

A. Critique rock ou romancier : Lester Bangs, Nick Kent, Nick Tosches, Chuck Klosterman

> La deuxième visée de notre étude était de caractériser la critique rock comme une forme discursive.
>
> Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning*[2]

Un exemple manifeste de ces tensions figurales tient dans l'ambiguïté maintenue par certains critiques rock à l'égard de la posture du romancier[3]. En effet, si certains ont assez facilement évolué vers le roman (Nick Tosches) ou d'autres vers l'autofiction poétique (Yves Adrien), d'autres – Lester Bangs, Hunter S. Thompson ou plus récemment Chuck Klosterman

[1] Si on reviendra sur ce point (voir *infra* « Troisième partie, une poésie électrique ») on peut déjà indiquer que chez Jim Morrison, c'est par exemple davantage la critique de la passivité du spectateur, de l'inertie du désir déployée dans un veine lyrique qui prend le pas sur les innovations formelles.

[2] "A secondary aim of our study was to characterize rock criticism as a form of discourse.", (Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism*, *op.cit.*, p. 337.) [je traduis]

[3] Cette question est d'ailleurs peut-être moins prégnante outre-Atlantique où les figures d'écrivains journalistes sont légion et appartiennent d'ailleurs à ces mouvements de rénovation littéraire que se pensent être le *New Journalism* et son avatar du *Gonzo Journalism*. On reviendra d'ailleurs sur les particularités de ces mouvements et leur concomitance avec les courants musicaux. Voir *infra*, « Aux frontières des genres : naissances de nouveaux mouvements littéraires ».

à des degrés divers – ont témoigné d'une réticence à l'égard de cette figure de l'écrivain, quand bien même ils étaient sans cesse tentés par ce glissement d'une autorité journalistique vers une autorité auctoriale. Aussi, on se proposera d'observer cette ambivalence face au modèle de l'écrivain-romancier, ambivalence tendue entre rejet et fascination. Puis, on analysera quelques-uns de ces glissements de l'écriture journalistique à l'écriture romanesque.

En premier lieu, la dimension littéraire est parfois soumise à des phénomènes de rejet, de contestation ou tout du moins de distanciation dans les textes des critiques rock à l'image de ces quelques mots tirés des premières lignes de *Lost Highway* :

> Je n'ai jamais voulu être un critique. Je devrais plutôt dire que seuls mon enthousiasme et ma conviction que ce dont je parlais était important pour moi et pouvait l'être aussi pour les autres, m'ont donné envie d'écrire sur la musique et sur les musiciens. [1]

Cette pétition de principe de Peter Guralnick témoigne de la force entraînante de la musique sur son écriture. En effet, pour lui comme pour beaucoup d'autres, la musique est à la fois cause et objet de l'écriture. Aussi, on retrouve sans cesse cette idée d'une venue à la littérature uniquement par et pour le rock[2]. Cette idée d'une envie effrénée (« impulse ») que développe Guralnick[3] est également au cœur d'un des textes fondateurs de la critique rock *Awopbopaloobop Alopbamboom* : « Mon intention était simple : saisir la sensation, la *pulsation* du rock telle que je l'avais trouvée. »[4].

---

[1] "I never wanted to be a critic. Perhaps I should amend that to explain that my initial impulse to write about music and musicians stemmed solely from a personal enthusiasm, from a conviction that what I was writing about was important and could be important to others, too.", (Peter Guralnick, *Lost Highway, Journey & Arrivals of American Musicians,* New York, Perennial Library, 1989, p. 1 ; *Lost Highway : sur les routes du blues, du rockabilly et de la country music* (traduit de l'anglais (E-U) par Nicolas Guichard), Paris, Rivages, 2010, p. 15.)

[2] « Sans Bob Dylan, […] je n'aurais jamais commencé à écrire. », (Greil Marcus, « L'autre Amérique, Rencontre avec Florent Mazzoleni », *Vibrations,* mai 2001, page consultée le 16/03/2012, http://www.editions-allia.com/files/note_1261_pdf.pdf)

[3] "When I wrote *Feel Like Going Home* some years ago, I think I still preserved, in however deliberate a way, the passionate naiveté I felt essential to the proper love of rock'n'roll. The final words ot the book in fact announced 'a swan song to my whole brief critical career', in order to sustain that very naiveté. This is that you call definition by avoidance, a not uncommon practice, but after almost four years I started writing about music again, not only because the magic was in the music but because the music – or the impulse – was in me. I set out once more to do stories on artists I admired, people whose stories had not often been told, […]", « Quand j'ai écrit, il y a quelques années, *Feel Like Going Home*, je croyais conserver encore – même si j'en étais dorénavant conscient, l'innocence passionnée qui, selon moi est le signe de l'amour authentique du rock'n'roll. Pour la garder intacte, j'avais annoncé dans l'épilogue « le chant du cygne de ma brève carrière de critique ». C'était une façon assez classique de me défiler, mais presque quatre ans plus tard, j'ai pourtant recommencé à écrire, non seulement parce que la musique était magique, mais aussi parce qu'elle me possédait. J'ai à nouveau rendu hommage à des artistes que j'admirais, des musiciens dont l'histoire avait rarement été racontée […] », (Peter Guralnick, *Lost Highway*, *op.cit.*, p. 1-2 ; 15-16.)

[4] "My purpose was quite simple: to catch the feel, the *pulse* of rock, as I had found it.", (Nik Cohn, *AwopbopaloobopAlopbamboom*, *op.cit.*, p. 6 ; 14.)

Saisir la pulsation de la musique, se laisser guider par son énergie deviennent peu à peu les *leitmotive* des critiques rock, délaissant l'objectivité[1] pour être à l'écoute de leur passion musicale. Cette volonté tend en un sens à minorer la posture de l'écrivain. Peter Guralnick (« I never want to be a critic ») ou encore Richard Meltzer (« I didn't particularly consider myself a "writer" »)[2] font finalement de leur plume le simple prisme médiateur entre le rock et la page : dès lors, l'écriture ne vient en aucun cas concurrencer la musique, elle en est un saisissement, une retranscription. L'autorité artistique du rock sur la forme littéraire est ici entière. Dès lors, si l'on peut envisager avec Nik Cohn la possibilité d'une écriture rock, celle-ci est complètement inféodée au ressenti musical. Et avec Guralnick, il est bien simplement question d'écrire à propos de la musique (« write about music »). Mais ces deux exemples induisent également une dimension très personnelle (« la musique me possédait », « la pulsation du rock telle que je l'avais trouvée ») qui opacifie quelque peu cette prégnance du rock sur l'écriture. En effet, il ne s'agit donc pas simplement pour ces deux auteurs de céder la place au rock mais de mettre en évidence leurs expériences du rock, leurs préférences musicales ou leurs amitiés artistiques.

Le critique est donc pris depuis l'origine dans cette tension entre une totale domination musicale sur ses écrits et une projection littéraire de soi dans cette retranscription du rock[3]. C'est peut-être Lester Bangs qui symbolise au mieux cette ambivalence face à l'autorité de la figure du romancier. En effet, au-delà du caractère hybride de ses écrits[4], Bangs s'amuse de cette question en s'autoproclamant « meilleur écrivain américain »[5]. Dans cette auto-proclamation d'autant plus méritante qu'elle est acquise par l'écriture de critiques de rock, l'ironie du propos désamorce toutes les critiques contre ces chroniques journalistiques, en assumant la dimension multiple de sa production. Cette déviance vers le récit est d'ailleurs de plus en plus marquée dans sa production écrite, aussi bien au vu de

[1] "My aim was not objectivity; I was trying to pass along not a dry assessment but a passion. I *believed* in the people I was writing about and their art.", « Je n'ai pas cherché à être objectif. Je n'ai pas tenté de faire un récit impartial, mais de transmettre une passion. Je *croyais* réellement en ces hommes et en leur art. », (Peter Guralnick, *Lost Highway*, *op.cit.*, p. 2 ; 16.)

[2] "I didn't particularly consider myself a "writer" at all: It was more like I simply had no choice but to get it all down.", (Richard Meltzer, *The Aesthetics of Rock*, *op.cit.*, p. x.)

[3] Si elle reste malgré tout présente au sein de la critique rock, cette tension semble apaisée dans les écrits de Nick Hornby qui dans le roman (*High Fidelity*) ou l'essai (*31 Songs*) témoigne de ces expériences personnelles musicales sans s'interroger sur cette problématique de l'autorité.

[4] Voir *infra*, « Aux frontières des genres ».

[5] Voir la quatrième de couverture de Lester Bangs, *Psychotic Reactions et autres carburateurs*, *op.cit.*

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

récits[1] proches du *New Journalism* que de projets non-achevés de romans[2]. Aussi Bangs joue-t-il avec jubilation avec cette incertitude auctoriale :

> Bon d'accord, je suis un rock critic. Je compose et j'enregistre de la musique. J'écris de la poésie, de la fiction, du journalisme grand public, du journalisme pour public restreint, de la gadoue beatnik, des lettres d'amour mortifiantes, des menaces de mort et des critiques de jazz blancs […] et, une fois par an, ma propre nécrologie (dernière tentative : « il était prometteur de… »). L'important est que je n'ai pas la moindre idée du genre d'auteur que je suis, sinon que je suis certain d'être bon et que des tas de gens lisent ce que j'écris, et ça me plait comme ça. [3]

La figure d'Yves Adrien apparaît tout aussi exemplaire de ce glissement de l'écriture de la critique rock à la prose poétique, depuis « Je chante le rock électrique » à *2001, Une apocalypse rock* en passant par *Novövision* notamment dans la mise en scène de ses avatars fictionnels : Orphan, Yves A. ou Yves[4].

Cette tension se dédouble également dans la crainte de la publication hors de la sphère journalistique. Les publications simplement posthumes des chroniques de Bangs tout comme les difficultés de Hunter S. Thompson à faire paraître ses romans illustrent les résistances des auteurs comme des éditeurs à franchir le pas. A cet égard, Chuck Klosterman met en scène avec *Killing Yourself to Live* les réflexions antérieures à une possible publication de son périple journalistique, qui se transforme peu à peu en un roman voué à la publication que le lecteur est en train de parcourir.

Mais ce simple reportage devient un voyage introspectif, servi par une multiplicité de références à la culture pop, marqué par une hybridité narrative, entre récit, essai critique et histoire du rock. La critique rock dérive vers la fiction autobiographique et vers un soliloque au discours indirect libre où le flux des pensées du narrateur qui inonde le récit est interrompu par les différentes rencontres et visites des lieux anecdotiques ou célèbres. Mais plus que cette description consciente du trentenaire traversant une « crise existentielle », qui hésite entre l'autodérision et la véritable mélancolie, l'intérêt de ce texte tient dans la mise en abîme de la construction du récit. Ainsi, on trouve les traces mêmes de la genèse du texte : le moment où le compte-rendu journalistique se transforme en publication et la retranscription des dialogues qui montrent comment cette entreprise est déconseillée à l'auteur – aussi, quand le narrateur-

[1] Voir par exemple Lester Bangs, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*, "Innocents in Babylon : A Search for Jamaica Featuring Bob Marley and a Cast of Thousands", « Les innocents de Babylone : à la recherché de la Jamaïque avec Bob Marley et un casting de plusieurs milliers de personnes », *op.cit.*, p. 259-299 ; 319-361.
[2] Outre Bangs, les textes de Hunter S. Thompson se sont également immiscés dans cet espace incertain entre journalisme et roman comme en témoignent *Prince Jellyfish* et *The Rum Diary*, deux romans écrits entre 1960 et 1961 et finalement publiés en 1998.
[3] Lester Bangs, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*, *op.cit.*, p. 362 ; 436.
[4] Sur ce point voir les analyses de Noëmie Vermoesen, « L'œuvre d'Yves Adrien, une mythologie personnelle littéraire », Université de Lille III, septembre 2012.

auteur fait part de sa décision de publier le texte à une amie[1], celle-ci le tempère immédiatement en le comparant d'emblée au roman *High Fidelity* de Nick Hornby[2]. Ainsi, on oscille véritablement entre la chronique journalistique (datation au jour le jour, bref résumé de la journée par mots-clés (« Diane/Hippies/Ithaca/La main du destin » pour le premier jour) et un véritable projet littéraire qui pose la question de la posture de l'écrivain, de son écriture *a posteriori* spontanée et retravaillée. Cette confrontation au sein du récit est une parfaite illustration de cette ambigüité latente que le critique rock peut entretenir avec la publication littéraire : modèle fascinant et écrasant, ambition affichée ou retenue.

Si ce glissement apparaît finalement naturel pour Lester Bangs, Nick Tosches ou Yves Adrien, il est également effectué par d'autres journalistes moins connus, spécialistes d'un groupe rock, qui délaissent le giron de l'écriture journalistique pour proposer – si ce n'est pas toujours une fiction – un texte bien plus libre sur ce même groupe. C'est par exemple le cas de Guy Darol pour lequel la parution *Frank Zappa/One Size Fits All* fait suite à des publications critiques sur Frank Zappa[3].

B. Du *songwriter* au poète

La problématique de l'autorité résonne immédiatement sur la question de la continuité ou de la disparité des textes littéraires et des œuvres mixtes : autrement dit, est-il possible de séparer les textes issus de la production musicale des écrits à vocation strictement littéraire ? A rebours de cette idée et si l'on suit à nouveau la perspective de David Christoffel, on ne pourrait jamais faire d'un poème une chanson pop, impossibilité causée à la fois par des caractères formels et économiques :

> Un poème a beau faire et bien mal dire exprès, il ne sera jamais une chanson pop-rock : parce qu'il n'appartiendra jamais à son genre, il ne peut jamais collectionner que quelques attributs sans pouvoir tout à fait s'approprier ses codes. Par la mise en scène de cette impossibilité, le poème s'éprouve comme poème nulle part dans ses traits formels propres, tout à l'échec de son assimilation dans l'industrie culturelle. [4]

[1] "After I write this story for *Spin*, I think I'm going to try and expand it into a book.", « Une fois que j'aurai écrit cette histoire pour *Spin*, je crois que je vais essayer de la développer pour en faire un livre. », (Chuck Klosterman, *Killing Yourself to Live, op.cit.*, p. 233 ; 307.)
[2] "I don't understand why you would want to produce a nonfiction book that will be unfavorably compared to Nick Hornby's *High Fidelity*.", « Je ne comprends pas pourquoi tu voudrais produire un livre de non-fiction qui sera défavorablement comparé à *Haute Fidélité* de Nick Hornby. », (*Ibid.*, p. 235 ; 309.)
[3] Voir par exemple Guy Darol, *Frank Zappa ou l'Amérique déshabillée,* Bordeaux, Castor Astral, 2003.
[4] David Christoffel, « Poésie rock, aller simple », art.cit., p. 152.

Cette affirmation interroge donc quant à la double production de multiples artistes. Les figures de Leonard Cohen et de Bob Dylan sont des cas quelque peu particuliers. Issus de la tradition folk où la dimension écrite et littéraire est bien plus prégnante qu'au sein de la pop et du rock'n'roll. Et même si Dylan s'est peu à peu écarté de cette tradition[1], les ambitions littéraires de leurs morceaux et leurs publications de recueils poétiques – antécédents à la carrière musicale de Cohen ou concomitants pour *Tarantula* et *Chronicles* – façonnent une continuité certaine entre le *songwriter* et l'écrivain, œuvres littéraires et œuvres mixtes.

Ce questionnement concerne donc en un sens bien plus les textes de Lou Reed, Jim Morrison ou encore Patti Smith. En effet, s'il n'est pas aisé de faire d'un poème de Patti Smith une chanson, les textes du Velvet Underground n'apparaissent pas non plus immédiatement publiables en tant que poèmes. C'est pourtant le parti pris de Lou Reed, qui dans sa préface à *Between Thought and Expression*, explique la façon dont cette transposition s'est faite à la suite de lectures poétiques de ses propres textes :

> Au commencement était le verbe…suivi de près par un tambour et quelque version primitive de la guitare. Voici un choix de textes qui selon moi tiennent la route tels quels, sans la musique pour laquelle ils ont été écrits au départ. […]
> Ces dernières années, j'ai fait des lectures de poèmes. J'utilisais mes chansons comme matériau de base. Chaque fois, en entendant ces mots sans la musique, j'étais frappé par la diversité des voix qui émergeaient, et ces expériences m'ont donné l'idée de publier mes textes. [2]

Aussi, *Between Thought and Expression* se présente comme un recueil poétique traditionnel alors qu'il est en grande partie[3] composé de textes sélectionnés de chansons du Velvet et de Lou Reed, depuis *The Velvet Underground and Nico* (1967) jusqu'à *New York* (1989). Dès lors, ce projet indique une véritable volonté de publier ces « textes tenant la route tels quels » sans pour autant les regrouper intégralement dans une anthologie[4]. En outre, *Between Thought and Expression* sera l'année suivant sa publication repris comme titre d'une compilation mais musicale cette fois[5]. C'est donc bien l'idée de donner une existence littéraire à ces paroles de chansons qui mène Lou Reed à composer un recueil poétique, dont

[1] C'est d'ailleurs en cela qu'il a réussi la synthèse entre la tradition plus littéraire du folk et le rock'n'roll. Voir à nouveau sur la synthèse dylanienne, Perry Meisel, *The Cowboy and the Dandy, op.cit.* et sur son passage à l'électrique, voir entre autres, Greil Marcus, *Like a Rolling Stone, op.cit.* et *No Direction Home* de Martin Scorsese.
[2] Lou Reed, *Paroles de la nuit sauvage, op.cit.*, p. 11.
[3] Il poursuit en effet dans son « Introduction » : « J'ai également inclus deux poèmes, dont l'un a remporté un prix du « Literary Council for Small Magazines », et deux interviews : l'une de Vaclav Havel, l'autre d'Hubert Selby. », (*Ibid.*)
[4] Ce type d'anthologie existe mais il est bien souvent indépendant de la démarche auctoriale. Voir pour Lou Reed, *Traverser le feu*, intégrale des chansons, Lou Reed, Paris, Fiction & Cie, Seuil, 2008. Ou pour Bob Dylan, *Lyrics, 1969-2001*, Paris, Fayard, 2008.
[5] Lou Reed, *Between Thought and Expression, The Lou Reed Anthology*, RCA, 1992.

l'indépendance vis-à-vis des albums reste malgré tout limitée puisque les textes sont regroupés chronologiquement et selon leur album d'origine. Une tension existe donc entre la forme première d'une œuvre – ici les albums enregistrés du Velvet et de Lou Reed – et les textes qui sont comme des éléments antérieurs à l'œuvre cherchant à gagner à leur tour leur autonomie artistique[1].

Enfin, si ce déplacement de l'autorité de l'auteur peut s'avérer une réussite pour Bob Dylan ou Patti Smith[2], elle n'est évidente ni pour l'artiste – comme peut en témoigner la venue progressive de Reed aux lectures poétiques – ni pour le public comme en témoigne ce jugement de Nik Cohn sur la réception des deux recueils de John Lennon :

> Lennon par exemple a piégé les intellectuels. Il s'est mis à écrire des livres et a publié deux opuscules d'une maigreur réglementaire, *In His Own Write* et *Spaniard In The Works*, composés d'histoires, de poèmes, de gribouillages et d'autres bizarreries. […] C'était à prévoir, les critiques prirent ça très au sérieux et Lennon se trouva propulsé à la rubrique culture des conversations des cocktails, on lui colla l'étiquette du poète du prolétariat, porte-parole décalé des opprimés. [3]

C. Productions musicales, réceptions littéraires

Enfin, outre les déplacements de l'autorité générique et auctoriale, cet espace littéraire envisage des glissements de l'autorité entre le rock et le littéraire. L'autorité de l'artiste s'étend en effet parfois d'une sphère artistique à une autre, telle la fascination des biographes de Dylan pour l'autobiographie de Zimmerman. Le déplacement générique opéré par l'autobiographie dylanienne et ces résonances sur ces « hypertextes » biographiques interroge finalement le déploiement de la figure de l'artiste sur la sphère littéraire. En effet, avec les *Chroniques*, Dylan s'empare de la dimension littéraire de son parcours et choisit la lecture voire la méthode de lecture qui doit en être fait[4].

---

[1] Voir *infra*, « Quatrième partie : fixation et horizons d'attente ».
[2] Voir *infra*, « Troisième partie, une poésie électrique ».
[3] "Lennon, for instance, trapped the intellectuals. He started writing books and he knocked out two regulation slim volumes, *In His Own Write* and *Spaniards In The Works*, stories, poems, doodled drawings and assorted oddments. […] Predictably, the critics took it all with great solemnity, and straightaway, and Lenno was set up as cultural cocktail food, he got tagged as an instinctive poet of the proletariat, twisted voice of the underdog.", (Nik Cohn, *Awopbopaloobop Alopbamboom*, *op.cit.*, p. 133 ; 153-154.)
[4] « Bob Dylan n'a pratiquement jamais reparlé d'Edie. Quand il veut occulter les faits, sa discrétion est légendaire. Et il est imbattable pour vous faire admettre qu'il a oublié beaucoup plus que vous n'en saurez jamais. », (Michel Bulteau, *New York est une fête*, Paris, La Différence, "Minos", 2008, p. 186.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Ainsi, la matière à travailler pour le biographe apparaît gigantesque et l'appréhension de la figure reste difficile :

> Difficulté permanente de qui tient récit : non pas accumuler les faits et la documentation, mais ramper soi-même d'une figure du temps à une autre, la laisser se reposer. L'ivresse lente que parfois on y prend. Dylan, après des mois de travail : quand il me hante en rêve (toujours cette phase-là dans un livre), si souvent que je le vois de dos, toujours de dos. [1]

En outre, à la différence de « l'océan des livres »[2] paru avant les *Chroniques*, ces biographies se confrontent au propos dylanien. De fait, le lien intertextuel se fait des *Chroniques* aux biographies mais jamais de manière horizontale entre les différentes biographies qui semblent s'ignorer et se répètent bien souvent dans l'espace de passage obligé du décryptage dylanien. Ce décryptage est alors travaillé par deux idées majeures : le motif du masque de Dylan traversé par ces multiples figures et l'idée d'une synthèse dylanienne.

Ce premier point est omniprésent chez les biographes, mais peut-être est-il issu d'une mise en scène de Dylan par lui-même, non seulement avec les *Chroniques* mais également dans *Masked and Anonymous*[3]. Dans ce film qu'il coécrit et dont il joue le rôle principal, il incarne Jack Fate, une rock star déchue qui sort de prison pour donner un concert de charité et tenter de réunifier le pays.

Le deuxième point est d'autant plus intéressant qu'il creuse ce paradoxe de la figure à la fois hétérogène et unifié. Cette dernière est notamment décrite par Perry Meisel dans son ouvrage *The Cowboy and the Dandy*[4], dans lequel il a recours au motif du *crossover* pour analyser à la fois la tradition musicale (allant du blues au rock'n'roll) et certaines productions littéraires depuis le romantisme anglais et américain. C'est cette possibilité de faire le lien entre culture sérieuse et culture populaire, entre une tradition orale et une dimension écrite et très littéraire ou encore entre le *cowboy* et le *dandy* que la synthèse dylanienne est particulièrement intéressante. Cette articulation entre culture sérieuse et culture populaire reste également marquée par les multiples influences littéraires de ses chansons. Seulement, cette synthèse est avant tout musicale[5] entre l'acoustique et l'électrique, le folk et le blues, la country et le rock'n'roll[6]. On peut donc esquisser un parallèle entre la manière dont Dylan a

[1] François Bon, *Bob Dylan, une biographie*, *op.cit.*, p. 472.
[2] *Ibid.*, p. 472.
[3] *Masked and Anonymous*, Larry Charles, 2003.
[4] Cf. Perry Meisel, *The Cowboy and the Dandy*, *op.cit.*, p. 119.
[5] *Ibid.*, p. 117-121.
[6] Il s'agit de l'épisode bien connu du festival de Newport en 1965.

assimilé différentes traditions pour en faire la synthèse et l'écriture biographique qui doit condenser les différentes figures de Bob Dylan.

De fait, Dylan surplombe les biographies par l'intermédiaire des *Chroniques*. Et, alors que la biographie d'une vedette de la chanson s'empare traditionnellement de la figure de la vedette, c'est ici le *songwriter* qui a posé son autorité sur ce type de production littéraire. C'est à ce titre que l'autorité de l'artiste qui pouvait être reconquise par le biographe est ici transposée à la sphère littéraire. On peut d'ailleurs revenir à cette mise en scène de la destinée[1]. Celle-ci est d'autant plus éclairante à la lecture de ces différentes renégociations génériques qui accentuent cette dimension prophétique. L'autorité du *songwriter* se déploie dynamiquement sur les écrivains, qui tentent de faire face à ce fantasme d'un portrait symbolique, à la fois éclaté et synthétique. Fasciné par l'artiste et par son autobiographie, chacun emploie un parti pris peu ou prou influencé par les *Chroniques*, la construction par facettes dans *Figures de Bob Dylan*, la relecture et le commentaire dans le texte de François Bon et le choix d'une chanson comme clé d'entrée dans le labyrinthe dylanien pour le texte de Marcus[2].

Si avec l'exemple dylanien l'autorité artistique se déploie sur la sphère littéraire, elle peut également être relayée vers le public par la mise en scène autobiographique, à l'instar des *Chroniques* et de leur modèle *Bound for Glory* de Woodie Guthrie, mais également *Inside Out* de Nick Mason, *Renegade* de Mark E. Smith, *I Need More* d'Iggy Pop, *Just Kids* de Patti Smith, *Life* de Keith Richards ou encore *Waging Heavy Peace* de Neil Young.

[1] "I'd come from a long ways off and had started from a long ways down. But now destiny was about to manifest itself. I felt like it was looking right at me and nobody else." (« Je venais de très loin et j'avais commencé tout en bas. Mais le destin allait bientôt parler. J'avais l'impression qu'il me regardait moi et personne d'autre. »), (Bob Dylan, *Chronicles*, *op.cit.*, p. 22 ; 36.)

[2] D'ailleurs c'est d'un vers du refrain de « Like a Rolling Stone » qu'est tiré le titre du film de Scorsese sur Dylan : *No Direction Home*.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Cette tentation autobiographique revêt souvent les caractéristiques habituelles du genre. Elle est aussi parfois destinée à affirmer la voix de l'artiste face à son public et à son importance grandissante[1], à l'instar de la réaction grandiloquente de Roger Waters avec *The Wall* ou de la dimension cathartique d'Iggy Pop, dans cet extrait du chapitre « Les nuits de l'Iguane » :

> […] j'ai écrit mon bouquin *I Need More*. Je savais que cela me permettrait de marquer le mot « fin ». J'en avais ma dose de jouer avec des crétins qui maîtrisaient mieux leur sèche-cheveux que leurs instruments [...]. C'était la fin de tout. [2]

S'il n'est ici pas encore possible de marquer le mot « fin », on s'est jusqu'alors essayé à exposer les jeux de résonances entre le rock et la littérature, en voyant comment celui-ci n'a eu de cesse de puiser dans les sources littéraires pour trouver inspirations thématiques et formelles mais qu'il est également devenu en retour un nouvel hypotexte musical fécond de la littérature avec laquelle il dessine, dans un croisement intersémiotique, des périodisations croisées et des partages d'autorité de la création et de la réception.

[1] « Mais qui dirige ce débat ? Qui a donné la parole aux fans ? D'abord ils ont utilisé ces espaces pour leurs règlements de comptes, mais c'étaient des comptes qui concernaient quand même les Pink Floyd : maintenant au contraire on parle de tout autre chose, je me demande avec quelle autorisation. Vous avez dû aussi remarquer que précédemment la conversation s'était déroulée de façon démocratique, avec une honnête alternance d'interventions et d'opinions, tandis que maintenant les usurpateurs sont en train de monopoliser la tribune. J'élève donc une protestation formelle auprès des organes désignés pour garantir le déroulement correct de l'enquête. », (Michele Mari, *Pink Floyd en rouge*, *op.cit.*, p. 234.)

[2] Iggy Pop, *I Need More*, *op.cit.*, p. 307.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

- TROISIEME PARTIE -
CONTRE LA TOTALITE ET LE SERIEUX :
BRUIT, DISTORSION ET DESINVOLTURE

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Après avoir analysé les convergences intertextuelles et inter-artistiques, périodiques et les conflits d'autorité, il est possible de mettre en avant des traits esthétiques communs à cet espace littéraire. Ils gravitent autour de trois notions *a priori* ambiguës : le bruit, le fragment et la désinvolture. Ces dernières s'inscrivent contre un double schème esthétique en refusant aussi bien toute esthétique totalisante que toute visée sérieuse. C'est au travers de ce double refus que l'on observera en trois temps la prégnance de ces motifs esthétiques. En premier lieu, nous envisagerons la possibilité d'une inclination mélogène de cet espace, en étudiant les phénomènes de musicalisation de la langue littéraire à l'aune du rock. Ensuite, faisant résonner les ruptures et distorsion rythmiques et sonores au-delà de la musique, les textes construisent finalement un espace littéraire refusant la totalité et laissant courir un rire et une désinvolture toute postmoderne.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

CHAPITRE I. DE LA MUSIQUE A L'ECRITURE : VERS UNE INCLINATION MELOGENE ?

Soumis à la double inclination logogène et méloforme, cet espace littéraire pourrait bien être également soumis à la troisième d'entre elles, l'inclination mélogène. Celle-ci envisage une « musicalisation de la langue » littéraire à partir de procédés issus de la musique[1]. Si le rock ne possède pas véritablement une unité formelle et esthétique, il reste malgré tout quelques éléments stables à observer dans le cadre d'un transfert intersémiotique : le rythme, l'harmonie ou la dissonance et le bruit. Et parmi ces éléments, les textes privilégient assez largement les rythmes discordants, les accords dissonants et la force brute d'un bruit puissant et englobant.

I. Récits sous influences électriques 1 : le rythme

> Etre en mouvement. Tout oublier. Etre le son. C'était le seul flux qui l'intéressait. Elle voulait exister comme existe la musique, nulle-part, au-delà des cartes du langage.
>
> Don DeLillo, *Great Jones Street*

Exister « au-delà des cartes du langage ». Cette expression résume assez bien le défi lancé à l'écriture dans sa volonté d'écrire (le) rock au-delà des mots[2]. Pour y parvenir, le personnage d'Opel recherche un non-lieu, une tension, un mouvement fluide, total et surplombant. Si pour l'amante de Bucky Wunderlick, cette poursuite se matérialise dans une dérive glissante et chaotique, elle se situe pour l'écriture dans la cadence qui rythme les mots, dans la mesure qui bat les mouvements syntaxiques. C'est en effet dans le rythme que les récits peuvent chercher à s'inspirer, retranscrire ou faire résonner les échos du rock.

Mais s'il est séduisant de proposer une lecture musicale d'un roman, la littérature n'a *a priori* pas les armes pour imiter la musique et Vuong met en garde contre les dangers que recouvrent de telles expressions[3]. La musicalité d'une écriture reste donc une épineuse question, au-delà de ce questionnement restreint aux musiques électriques. A ce titre, des écritures peuvent être musicales et ne pas être mues par un modèle formel spécifique. Cette

[1] Voir la définition déjà proposée dans la première partie : « L'[…] inclination, « mélogène », répond à un désir de « musicaliser » la langue par le biais des assonances, des allitérations, du travail rythmique, des effets de répétition, etc. », (Timothée Picard, « Musique et indicible dans l'imaginaire européen », art.cit.)

[2] En effet, les musiques ne se limitent évidemment pas à leur composante textuelle, idée à laquelle le rock ne déroge pas et qu'il amplifie parfois, tant les paroles de certains morceaux apparaissent secondaires.

[3] Voir *supra*, « Deuxième partie, Roman du musicien, roman musical et « musique-fiction ». »

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

question est d'ailleurs encore plus complexe eu égard à cette disparité des courants composants l'histoire du rock. L'instabilité formelle rejoint la volatilité textuelle et fait de l'inclination mélogène, un véritable parti pris stylistique de chacun des auteurs. Alors, si cette analogie musico-littéraire n'est pas nécessairement construite sur une reproduction d'un schéma musicologique préétabli, elle reste néanmoins très fortement perceptible dans la physionomie symbolique de la narration. Il s'agira donc ici de souligner des affinités remarquables avec des procédés rythmiques, et ce, sur les plans thématique, narratif et symbolique.

A. Rythmes musicaux, rythmes littéraires

> Les structures musicales définissent le processus du mouvement. Il y a des mots et des mélodies qui se prêtent particulièrement au transport.
>
> Chuck Klosterman, *Killing Yourself to Live*

> What you're missing is the beat.
>
> Stéphane Legrand, Sébastien Le Pajolec, *Lost Album*

Au cœur de *Little Heroes*, l'hymne de « Cyborg Sally » se déploie dans une description ekphrastique d'un enchevêtrement de rythmes, dont certains se parent peu à peu d'une autonomie propre. Cette autonomisation instrumentale est associée à une instrumentalisation du personnage, qui pousse à son paroxysme la confusion entre la « personnalité artificielle » et son alter ego réel. Le rythme devient la ligne de fond réunissant le « programmateur » et sa création, qui s'entraînent l'un et l'autre dans une même tension :

> *Chair et câble/Désir du cœur/Brûlez le monde / Sur mon bûcher funéraire* ! …vociférait Cyborg Sally par l'entremise de ses paramètres vocaux : chant guerrier aux sonorités glauques, doublé un octave plus bas par des infrasons ; […] Rythmes s'enchevêtrant à l'intérieur d'autres rythmes, lesquels s'enchevêtraient encore à l'intérieur d'autres rythmes, les lignes de batterie qu'elle avait programmées paraissaient animées d'un vie propre : congas et basses trépidantes, caisse clair en rafales et explosions synthétiques ; chaque élément exacerbait l'autre au cœur de la nuit impitoyable. Elle avait déployé tant de pistes instrumentales sur son clavier-guitares hululantes, mélopées synthétiques, trompettes martiales […] que ses doigts qui pianotaient sur les touches lui faisaient l'effet de jouer d'elle comme un instrument […] Et ils l'écoutaient. [1]

[1] "*Flesh and wire/Heart's desire/Give the world/To my funeral pyre!* Cyborg Sally screamed it out through multiplex voiceprint parameters; a roaring martial chorus doubled an octave down into the subsonic […] Rhythms looping within looping within rhythms, the drumlins she had programmed seemed to have taken on a

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Mais ce recours au rythme n'est pas simplement un motif thématique qui parcourt le récit. Il peut constituer une matrice à la fiction à l'instar du « *glissando* » entre blues et rock'n'roll opéré par *Vineland*[1]. Le roman de Thomas Pynchon procède en effet à un long panorama depuis les années soixante jusqu'aux années quatre-vingt, panorama non seulement illustré par les morceaux de groupuscules artistiques et contestataires, mais véritablement rythmé par le passage incessant de trames narratives à d'autres, à l'instar du glissement continu d'une note à une autre. Aussi, le terme musical *glissando* convient à la fois aux influences bluesy du roman – marquant le lent regard rétrospectif et le glissement presque invisible d'une histoire à une autre –, et aux échos du rock'n'roll, dont le dynamisme et l'énergie sont transmises au sein de chaque fragment narratif, dialogué ou descriptif.

Dans *Little Heroes*, le modèle électronique engendre une narration syncopée et empreinte d'hallucinations, dont la montée en puissance suit en filigrane le *crescendo* des morceaux « Red Jack » et « Cyborg Sally » et leur explosion finale, fictionnalisation acméique d'une libération individuelle et collective sous couvert d'un tempo ultra-rapide et d'une transe sous influence[2]. Le final du roman est à ce titre exemplaire dans sa mise en parallèle de la tension narrative et de la tension musicale, faisant converger aussi bien les différents morceaux que les différents fils de l'histoire vers un même point de rencontre.

À rebours de cette progression vers l'explosion, le rythme sous-jacent du récit de Savitzkaya tient davantage d'un blues lancinant dont la violence et les soubresauts sont contenus dans un tournoiement continu[3]. Dans *J'ai appris à ne pas rire du démon*, la phrase se projette également dans la diction si maîtrisée de Johnny Cash en affichant sa lenteur et puissance tout en retenue et en distanciation intériorisée :

> Là encore il ne répond pas immédiatement, naturellement. Son rythme est plus lent et c'est une façon de repousser Noël, ça se sent, une façon de le tenir à distance. […] Alors, il répond avec un temps, deux pulsations de retard, une mesure complète. Il s'éloigne, parle de loin. Son corps est tenu par le formateur

---

life of their own, congas and booming basses, machine-gun snares and synthesized explosions, egging each other on in the hard-hearted night. She had laid so many instrumental voicies across her keyboard – howling guitars, keening synth voices, battle trumpets […] that as her fingers danced across the keys *they* seemed to be playing *her* […] And they did.", (Norman Spinrad, *Little Heroes, op.cit.*, p. 396 ; 464.)

[1] Le terme "*glissando*" est suggéré dans la quatrième de couverture de l'édition française : « Le livre est un immense *flash-back*, ludique et hautement coloré, dans l'histoire de la gauche américaine, un lent *glissando* mélancolique – sur fond de blues à l'harmonica et de rock and roll frénétique – dans les archives poisseuses (sexe et politique) du pays : c'est le temps de la paranoïa et de la trahison. », (Thomas Pynchon, *Vineland, op.cit.*)

[2] Voir Norman Spinrad, *Little Heroes, op.cit.*, p. 470-486 ; 547-565.

[3] « Bientôt, il gominera ses cheveux et ressemblera à Valentino. Bientôt sa voix se fera entendre au-delà de la mer. Avec ses longs cils noirs, il ressemblera aux chanteurs de charme. Malgré sa voix veloutée, il sera violent et ses chants provoqueront le délire chez les enfants éblouis de Louisiane, chez les enfants tristes qui ne jouent avec des poupées que pour les déchirer et en voir le contenu […] », (Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros, op.cit.*, p. 19-20.)

> mais je sens qu'il a réussi à se soustraire, par la maîtrise du rythme et des paroles, il s'est replié, retiré comme de l'eau ou du sable à l'intérieur de lui dans un endroit que Noël ne tient pas. Il le regarde à distance – ses yeux sont plus loin que son corps, son corps est plus près du formateur que ses propres yeux. [1]

Les rock-fictions tendent à ce titre à privilégier les rythmes du courant musical auxquels elles sont consacrées. *The Electric Kool-Aid Acid Test* épouse par exemple le psychédélisme du Grateful Dead, par la profusion de sa prose, la libération de sa syntaxe et la longueur de ses chapitres.

Aussi, s'infiltrant dans cette diversité musicale, depuis la balade folk jusqu'à l'explosion électronique en passant par la nervosité du rock, les récits adoptent sans pouvoir les reproduire des rythmes musicaux ou tout du moins leur représentation symbolique. C'est ainsi que de nombreux romans ou recueils semblent reproduire l'alternance propre à de nombreux albums de rock, entre nervosité d'un riff et temps de pause d'une balade ou d'un blues. Dans *Great Jones Street*[2], *Less Than Zero*, *Human Punk*[3], *Héroes*, *Jesus'Son* ou *Dans les rapides*, se manifeste cette alternance symbolique entre moments de déchaînements et de puissances narratives et pauses mélancoliques ou oniriques. Et si elle n'est jamais annoncée, cette construction en alternance des romans se manifestent à la fois dans les thématiques et dans la tonalité de la prose. Dans *Less Than Zero* par exemple, le roman marqué de l'influence d'Elvis Costello est traversé par l'âpreté et la désinvolture de Clay, hormis lors de l'évocation rétrospective et mélancolique de ses souvenirs d'enfance. Cette détente du rythme et de la nervosité du roman est d'ailleurs signifiée par la modification de la police typographique, qui en passant à l'italique, s'échappe de la vacuité du présent. *Héroes* et *Jesus' Son* oscillent également entre des fragments au style et à l'objet violents et des passages plus doux où le bruit du réel semble être mis en sourdine, et ce, bien souvent par l'évocation rétrospective. A rebours de cette alternance implicite, *Dans les rapides* affiche l'influence pour chacun de ces chapitres selon le titre et l'artiste choisi.

Mais outre ce recours au rythme comme motif thématique et sa transposition dans la tension narrative, le rythme d'un morceau ou d'un album est également façonné comme un élément métaphorique. Dans *Like a Rolling Stone*, Greil Marcus analyse le rythme du morceau éponyme comme une clé de voûte historique, reproduisant le souffle épique d'une époque tendue entre individualité forcenée et collectivisme béat. Cet extrait tiré du premier

[1] Arno Bertina, *J'ai appris à ne pas rire du démon, op.cit*., p. 15-16.
[2] Voir les ruptures constituées par les évocations des « Mountain Tapes ».
[3] Voir le contraste entre la mélancolie de la deuxième partie et la violence des évocations de l'adolescence punk.

chapitre annonce l'analyse minutieuse du rythme de chaque couplet de la chanson et de sa force symbolique et poétique à l'aune de l'époque historique :

> Mais à présent, la chanson ne se contentait plus de dire les choses – ou plutôt, dans la cacophonie de la musique, elle ne les disait même presque plus. La chanson les faisait arriver pour de vrai. […] La tension était instantanée, débordante, l'histoire vous happait et ne vous laissait, pour toute échappatoire, qu'une chevauchée sur la dernière explosion d'un harmonica, un peu comme une planche de surf sans surfer. Il se produisait comme une épiphanie générale, une accumulation d'inconscient collectif : la chanson dissolvait le masque de ce que l'on commençait à appeler la « culture jeune » et, plus encore, celui de la culture moderne en tant que telle. [1]

Lydie Salvayre fait des ruptures de « The Star Spangled Banner », l'expression de la dualité entre le bien et le mal[2]. *Hymne* prolonge d'ailleurs cette description du rythme du morceau hendrixien pour en faire un schème de résistance à l'esprit de l'époque :

> […] que *The Star Spangled Banner* rallia par la puissance de son rythme,
> un rythme qui par ses ruptures et ses emportements s'insurgeait contre le temps synchronisé et homogène des horloges sociales, lequel expulsait brutalement les hommes hors de leurs temps intime, calibrait les saisons de leur vie et programmait leur pauvre corps,
> un rythme qui perturbait les fausses permanences de l'âme, les temporalités maussadement subies, le récit lénifiant et menteur de l'histoire officielle […]
> un rythme qui se révoltait contre les idées même de structure et d'ordre et de ponctualité, considérées alors comme les symptômes d'un rationalisme morbide, comme le style coulant des musiques mielleuses que les radios de variétés déversaient dans les cerveaux, contre les logiques à deux temps oui-non un-deux marche-ou-crève des institutions militaires & assimilées, qui obligeait les hommes à penser et à sentir au pas, contre la bêtise binaire du rock-boum-boum, couplet-refrain, couplet-refrain, et que ça cogne que ça cogne (pour mieux nous assommer ?). [3]

Projetant le refus de la binarité rythmique sur celui des structures de la pensée, le récit déplie alors la rupture musicale sur la rupture idéologique. S'il concède néanmoins que cette cadence binaire reste la mesure originelle du rock'n'roll, la narration se poursuit en jouant de cette puissance irrémédiable du morceau entraînant vers la rupture, le heurt et l'irrégularité au sein même de sa présentation syntaxique :

---

[1] "But now, the song didn't merely say that – or rather in the cacophony of the music it barely said it at all. The song made it happen. […] The drama was instantaneous, overwhelming, a story that sucked you in and, for an escape, offered only a ride on a final blast from a harmonica that was like a riderless surfboard shooting off a wave. There was a kind of common epiphany, a gathering of a collective unconscious: the song melted the mask of what was beginning to be called youth culture, and even more completely the mask of modern culture as such.", (Greil Marcus, *Like A Rolling Stone, op.cit.*, p. 32-33 ; 52-53.)

[2] « […] car la musique qu'il pouvait jouer, comme la vie, se rompre à tout instant, en faisant aboyer tous les chiens de l'enfer pour en faire une clameur à réveiller les morts, puis en les faisant taire avec la même fermeté que s'il maîtrisait un démon, en travaillant ensemble les ruptures et les enchaînements, les fulgurations et les pauses, les hurlements et les silences, en provoquant le duel, pour le dire autrement, entre Dieu et le diable […] », (Lydie Salvayre, *Hymne, op.cit.*, p. 172.)

[3] *Ibid.*, p. 188-189.

> Car il faut le préciser : si le rythme impulsé par Hendrix était, la plupart du temps, celui, binaire du rock'n'roll, la régularité de ses pulsations était submergée, mise en pièces, arrachée, impétueusement balayée, torrentueusement emportée par la déferlante de ses riffs.
> Une avalanche. Un séisme. Qui vous envoyait au diable.
> La tête en feu. Vers les abîmes.
> Puis, brusquement, cassure,
> puisque tout, à tout instant, pouvait casser.
> Alors il arriva ceci,
> c'est que le rythme de *The Star Spangled Banner*, colérique, heurté, irrégulier comme la vie, mais aussi puissant que le ressac de la mer, mit paradoxalement la foule à l'unisson. [1]

La problématique de la binarité s'échappe ici immédiatement de sa stricte origine musicale pour interroger plus largement le rapport au manichéisme et à la dialectique[2]. Mais si elle se pare dans le récit *Hymne* d'une connotation irrémédiablement négative, ce rapport à la binarité ne se déploie pas simplement dans cette dimension anti-manichéiste. Il relève en effet d'une perspective volontairement simpliste, dont le corolaire psychologique est la recherche d'un oubli de soi. Cette tendance au binaire n'est donc pas simplement la mise en évidence d'instincts primaires[3] mais la métaphore d'une destruction choisie à l'image du personnage d'Opel dans *Great Jones Street*, rêvant d'électricité et d'un beat, afin de s'oublier dans le son, mesure et cadence de son existence :

> Elle avait fui tout ça pour vivre dans le rock'n'roll. Elle voulait être chanteuse dans un groupe de hard rock renifleur de coke, mais était prête à se contenter de frapper sur un tambourin dans des fêtes en studio. Elle avait un cerveau exceptionnel, ce qu'elle préférait ignorer. Tout ce qu'elle désirait, c'était l'électricité brute de ce son. Se taper les types qui le produisaient. Etre en mouvement. Tout oublier. *Etre* le son. C'était le seul flux qui l'intéressait. Elle voulait exister comme existe la musique, nulle-part, au-delà des cartes du langage. Opel connaissait pratiquement tous les acteurs de ce milieu, de cette culture ; des différentes sous-cultures. Mais elle n'avait aucun talent comme interprète, absolument aucun, aussi dérivait-elle d'un groupe à l'autre, au fil des routes aériennes empruntées par les jets, à proximité des fièvres de sa passion, de ce son qui anéantissait […] [4]

Il réside ici une disjonction entre le fantasme symbolique d'une fuite dans le mouvement électrisé et la réalité du rock[5] que le roman met parfaitement en perspective, notamment au travers du personnage de Bucky Wunderlick. Mais pour en revenir aux

---

[1] *Ibid.*, p. 189-190.
[2] Cette question d'un refus de la binarité sera largement prolongée plus bas. Voir *infra*, « Quatrième partie, contrepoints de convergence ».
[3] Voir les critiques des écrivains mélomanes anti-rock, *supra*, « Introduction ».
[4] "She fled all this for a life in rock'n' roll. She wanted to be lead singer in a coke-snorting hard-rock band but was prepared to be content beating a tambourine at studio parties. Her mind was exceptional, a fact she preferred to ignore. All she desired was the brute electricity of that sound. To make the men who made it. To keep moving. To forget everything. To *be* the sound. That was the only tide she heeded. She wanted to exist as music does, nowhere, beyond the maps of language. Opel knew almost every important figure in the business, in the culture, in the various subcultures. But she had no talent as a performer, not the slightest, and so drifted along the jet trajectories from band to band, keeping near the fevers of her love, that obliterating sound […]", (Don DeLillo, *Great Jones Street, op.cit.*, p. 12 ; 20.)
[5] Cette question sera analysée plus bas, voir *infra*, « Quatrième partie ».

rythmes, ces derniers se proposent bien comme une matrice prosodique, narrative et symbolique aux textes littéraires, matrice facilitée et installée par la volatilité et la brièveté des mots du rock.

B. Fragment, refrain, slogan : volatilité, brièveté, violence

> elle nous offre *Gloria* comme un slogan, elle nous le refile, elle veut qu'on s'en saisisse
>
> Claudine Galéa, *Le corps plein d'un rêve*

A l'image de Patti Smith décrite dans *Le corps plein d'un rêve*, le rock lance des slogans prêts à être repris, des fragments qui perdent immédiatement leur origine musicale pour se doter d'une appartenance collective qui confère à une non-appartenance. La volatilité des fragments du rock est ici un vecteur de diffusion et de citation, mais outre cette dimension intertextuelle, elle caractérise alors des rythmes brefs et rapides, voire urgents et violents. Erik Neveu, dans sa contribution à *Rock : de l'histoire au mythe*, fait d'ailleurs de la pop « une critique vigoureuse et corrosive »[1] dont « la violence constitue le premier leitmotiv »[2].

Cette radicalité trouve alors un écho textuel dans la brièveté et la puissance de certains énoncés. En effet, disponibles et volatiles, ces segments bien souvent issus des refrains de morceaux restent ancrés bien longtemps après leur écoute, eu égard à leur brièveté et à leur impact. C'est ainsi que les refrains des rock stars synthétiques « Red Jack » et « Cyborg Sally » se répètent à de maintes reprises au sein de *Little Heroes*. Dans, *Black Box Beatles*, c'est le gimmick du « Fool on the Hill » qui revient, déformé, francisé ou déplacé quand des fameux bons mots des Stones se font entendre dans *Mick Jagger, Un démocrate*[3]. Ce sont également les « FUCK YOU » qui parcourent « les Cinq strip-teases de Courtney Love » dans *Héroïnes*, cadençant cinq épisodes annoncés et clos par les mêmes refrains : « DEBRANCHEZ LES GUITARES ! FUCK YOU ! » et « REBRANCHEZ LES

[1] Erik Neveu, « Won't Get Fooled Again », art.cit., p. 43.
[2] Il poursuit dans cette section intitulée « une civilisation barbare » : « Elle [la violence] émerge sous la forme absolue de la guerre […] La guerre est décrite comme une absurde et monstrueuse boucherie conduite par des mégalomanes. La dénonciation de la guerre se complète souvent d'une sensibilité pacifique. », (*Ibid.*, p. 44.)
[3] Voir par exemple François Bégaudeau, *Mick Jagger, un démocrate*, *op.cit.*, p. 18.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

GUITARES ! NO FUCK YOU ! » [1] ; ou encore les multiples « NEVER TRUST A HIPPY » qui résonnent au sein de *Human Punk*[2].

La volatilité des mots du rock et leur brièveté sont donc dépositaires d'une logique de l'économie. Le mot rock lui-même qui a perdu son origine première, manifeste sa polysémie et devient un non-sens, englobant et plurivoque, répété à l'envie et tournant à vide, très généralisant et toujours renouvelé en contexte, comme en témoignent sa répétition dans les chants et poèmes de Morrison (manifestant sa performativité comme chez de nombreux autres artistes), son emploi polysémique chez Patti Smith, ou sa faculté à entraîner l'écriture dans de multiples romans :

> Une épithète consubstantielle, un attribut physique comme être blonde, nerveux, hypocondriaque, debout. Rock rock rock. Le mot est gros comme un point et rond comme un caillou. Prononcé cent fois par jour, il ne s'use pas. Dehors le ciel bouillonne, léger, changeant quand les nuages pèsent lourd, des milliers de tonnes bombent l'horizon derrière les hautes tours, suspendus. Etre rock, être ce qu'on veut. Plutôt quelque chose de très concret. Demandez le programme. [3]

Comme le présente cet extrait de *Dans les rapides*, ce mot inusable et instable, « léger et changeant » est à la fois parfaitement inadéquat à signifier la chose réelle à laquelle il renvoie et signifie de manière idéale cette indéfinition. Dans *La fin des punks à Helsinki*, de manière analogue à l'expression « c'est rock », la narration évoquant l'abstinence de Ole, rappelle l'histoire et l'emploi tout aussi généralisant du « c'est punk » :

> C'est punk. Ole se souvient avoir volé avec Frank cette expression à Torsten pour l'utiliser comme slogan. Tout ce qui était bien était punk. Les filles, la bouffe. La bière. La fête. La liberté. Le gros son. Tout ça, c'était punk. [4]

La lassitude quant à cette indéfinition chronique de ce terme englobant est également à l'œuvre dans les mots de Lester Bangs :

> Le punk n'est plus qu'un terme adoré des médias. […] Punk est un mot dépourvu de sens que tout le monde en a marre d'employer n'importe comment pour exprimer un état d'esprit et un mode de vie qui sans être très complexes ne peuvent être réduits davantage qu'ils ne l'ont déjà été à une pratique préverbale rudimentaire. [5]

---

[1] Christophe Fiat, *Héroïnes*, « Les Cinq Strip-teases de Courtney Love », *op.cit.*, p. 24 ; 25 ; 26 ; 33 ; 35 ; 41; 45 ; 46.
[2] Voir par exemple, John King, *Human Punk*, *op.cit.*, p. 249 ; 347.
[3] Maylis de Kerangal, *Dans les rapides*, Paris, Naïve, « Naïve Sessions », 2007, p. 27.
[4] Jaroslav Rudiš, *La fin des punks à Helsinki*, *op.cit.*, p. 55.
[5] "Punk is just a word dug by media. […] Punk is a meaningless word that everybody is sick to death of purpoting to represent a state of mind and lifestyle which while not so very complex cannot be reduced any further than it has been already in inchoate preverbal practice.", (Lester Bangs, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*, *op.cit.*, p. 338-339 ; 408.)

Le mot englobe ici les choses, et est par définition ce que l'on veut bien y entendre (« le punk n'est qu'une étiquette. Ca veut tout et rien dire. »[1]), débordant toujours de son sens premier comme l'indique Jean-Marc Mandosio dans « Rock, etc. » : « j'irais même jusqu'à dire que la catégorie du « rock » n'est pas véritablement pertinente pour saisir les processus qu'on y rattache, car ils débordent toujours de ce qu'on entend ordinairement par rock »[2]. Cette volatilité est donc parfaitement à l'image de sa nature musicale composite, de ses ambivalences et de sa faculté à faire converger les représentations les plus contradictoires.

Mais outre cette volatilité de slogans depuis la musique vers les textes, une certaine économie prosaïque tend également à émerger dans certains récits. Ainsi, les textes de Maylis de Kerangal, Lydie Salvayre, Denis Johnson, Bret Easton Ellis (dans *Less Than Zero*), Ray Loriga ou Christophe Fiat sont marqués par la récurrence de la ponctuation, une oralisation de l'écriture et une certaine sobriété syntaxique. *Dans les rapides* joue d'ailleurs sur cette dimension urgente pour manifester l'opposition latente entre Blondie et Kate Bush, en usant de propositions courtes et d'appositions impératives :

> Blondie versus Bush, les deux filles adoptent un débit de mitraillettes à faire claquer les langues, des ruminations furieuses à endolorir les mâchoires. […] Verbe haut, phrases injonctives, occurrences démultipliées des mots « vie », « corps », « force », « énergie », « matériel », « puissance », locutions péremptoires – Nina, écoute-moi, Kate Bush, c'est gourance, gourance sur toute la ligne, retour à l'hystérie romantique, hymne à l'aliénation, philharmonisme alambiqué, enclavement rural, passion maso, cela nous fait régresser, la cavité humide voilà ce qu'il y a tout au bout de tout cela –, carotide palpitante, elle déblatère, il faut venir se placer au cœur du réacteur, dans l'œil du cyclope, récuser ce modèle, rester ensemble ! [3]

L'énumération provoque ici un souffle narratif, saccadé, dont les syncopes correspondent davantage aux réactions gênées des deux adolescentes qu'au morceau de Kate Bush à l'écoute. Aussi, le rythme de la prose vient en en un sens contrebalancer le lyrisme et la complexité (le « philharmonisme alambiqué ») du morceau en imposant sa propre oralité, son souffle rapide et sans concession, sa volonté de faire corps face à un élément étranger. Alors, l'économie des slogans apparaît bien transposée au texte, qui absorbe dans la fiction les mots du rock ou qui adopte – parfois en réaction – leur oralité urgente.

[1] "[…] punk is just a label. Means everything and nothing.", (John King, *Human Punk, op.cit.*, p. 265 ; 370.)
[2] Jean-Marc Mandosio, « Rock, etc. », art.cit. ,p. 73.
[3] Maylis de Kerangal, *Dans les rapides, op.cit.*, p. 78-79.

II. Récits sous influences électriques 2 : bruit, cri et dissonance

C'est bien pour ça que nous sommes géniaux. Parce que nous faisons du bruit.

Don DeLillo, *Great Jones Street*

Le bruit – schème principal d'une posture critique du rock[1] – est ici employé en argument du génie. Aussi, son aspect intrinsèquement dérangeant est retourné en une réaction métaphorique euphorique d'« une interférence parasitaire » ou de « mécanisme effectif de désordre sémantique : une sorte de blocage temporaire du système de représentation »[2]. Aussi, ce « défi à l'ordre symbolique », « revers de l'harmonie grinçante »[3] devient donc un modèle esthétique qui influence les textes sur les plans thématiques et stylistiques. Cependant, cette omniprésence du bruit ne peut occulter l'ensemble du questionnement sur les emprunts mélogènes de l'écriture au rock. En effet, malgré cette force symbolique, se déploie musicalement derrière ce bruit, un traitement des notions d'harmonie et de dissonance et un travail prononcé sur les sonorités.

A. Bruit, harmonie et dissonance

Alors que le rock a recours aussi bien aux harmonies classiques qu'aux dissonances, c'est bien la perspective dissonante qui est privilégiée par les récits. Aussi, au-delà des sonorités musicales, se déploie un penchant pour la distorsion bruyante qui, à nouveau, s'échappe de sa stricte origine musicale pour prendre une signification plus large. C'est encore une fois le cas dans *Hymne*, où outre le rythme, l'analyse du son de « The Star Spangled Banner » s'achève dans une analogie avec une conception philosophique de la condition humaine :

> Il y parvint à la seule force de sa musique, en suppliciant les cordes de sa guitare, en amplifiant les sons à mort, en les broyant, en les distordant, en les faisant grincer dès qu'on risquait de croire à une mélodie, en prolongeant ces grincements en échos amplifiés, en amplifiant en même temps tous les bruits parasites

[1] Voir *supra*, « Introduction ».
[2] Dick Hebdige, *Sous-culture*, *op.cit.*, p. 94.
[3] Il poursuit en effet plus loin : ««Tout au long de cet ouvrage, j'ai interprété les sous-cultures comme des formes de résistance au sein desquelles l'expérience des contradictions et les objections à l'idéologie dominante sont représentées de façon oblique par le biais du style. Plus spécifiquement, j'ai utilisé le terme de « bruit » pour décrire le défi à l'ordre symbolique constitué par ces styles. Peut-être serait-il plus précis et plus parlant de penser ce bruit comme le revers de l'«harmonie grinçante » décrite par Althusser (1970). », (*Ibid.*, p. 140.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

> que les autres guitaristes s'évertuaient à masquer, en étranglant l'éloquence dès que celle-ci commençait à enfler, en brisant net tout élan dès qu'il devenait pathétique car il était hors de question de s'attendrir ou de se complaire, mais juste de hurler contre l'horreur et de hurler avec la même force en faveur de la Beauté, en stoppant en plein vol une rafale d'accords, car la musique qu'il jouait pouvait, comme la vie, se rompre à tout instant, en faisant aboyer tous les chiens de l'enfer pour en faire une clameur à réveiller les morts, puis en les faisant taire avec la même fermeté que s'il maîtrisait un démon, […] en insistant sur le motif pour l'abandonner et le reprendre, puis l'abandonner et le reprendre, toujours en danger de le perdre, en produisant sans cesse de nouvelles dissonances (car non seulement il ne les camoufla pas, mais il les accentua, fini l'harmonie leibnizienne !). Hendrix fit entendre à la foule, ce jour du 18 août 1969, à Woodstock, à 9 heures du matin, la terrible dissonance du monde, dissonance dont un philosophe, quelques années plus tard, déclarerait qu'elle est devenue désormais la condition de l'homme moderne. [1]

Dès lors, dans sa transposition au récit, le travail musical (amplification des sons, distorsion de la mélodie) se pare presque immédiatement d'une dimension symbolique, qui rompt avec la volonté radicale de la performance musicale en façonnant de manière consciente un discours au second degré, sur cette rupture en acte d'un système symbolique[2]. On voit ici ce qui intéresse la narration : le grincement, l'amplification des bruits parasites et la dissonance. Mais cette dimension symbolique prend dans ce récit le pas sur toute transposition formelle de « la terrible dissonance du monde » que des récits tels que *Jesus'Son* ou *Héroes* adoptent comme modèle formel et thématique.

C'est d'ailleurs cette absence de la dissonance qui ennuie deux des trois amies de *Dans les rapides* lorsque la troisième leur propose d'écouter un disque de Kate Bush :

> Voix. Un éclair dans le ciel. Un son qui électrise l'espace. Le fractionne puis le colonise. Une voix perchée, aigüe. Une voix de fille, on le sait. Mais haute à ce point c'est une blague, un culot monstre celle-là, elle a dix-huit ans ? Lise s'est redressée sur les coudes. Ne s'y attendait pas. Rien ne cille, rien ne tremble dans la voix de Kate Bush, laquelle se déploie dans la chambre, portée par la fougue des timides et l'aplomb des filles et l'aplomb des filles qui sortent du bois pour la première fois, décrit des boucles invraisemblables, trace des arabesques vocales insensées en une ligne qui bientôt se dilate jusqu'à devenir l'espace même. Rien de la fragilité féminine enflée pour séduire, aucun éther, aucune vapeur, c'est solide et maîtrisé, irréductible comme du caillou – c'est une pierre noire et scintillante, c'est du micka. Tour de force et leçon d'art militaire : la fille qui chante, surjouant son genre, le déjoue, utilise son point faible de sexe faible, la petite voix, le filet d'or, le bijou du pendentif sur la gorge du rossignol, et s'en sert comme d'un levier pour se propulser hors du lieu où elle était assignée, attendue. La science du judoka. Ensuite, elle file, tient la note, tient le temps. […] Nous sommes désorientés. [3]

Cette interrogation sur l'harmonie et la justesse de la voix manifeste cette primauté initiale de la dissonance ou tout du moins d'un son bruyant plus que maîtrisé, puissant plus que scintillant. On trouve d'ailleurs de façon corrélative la mise à distance des Beatles, apanage des goûts maternels sous couvert de cet argument de l'harmonie :

---

[1] Lydie Salvayre, *Hymne, op.cit.*, p. 172-173.

[2] « […] si son Hymne devint, disais-je, un Hymne à la liberté, ce ne fut pas parce qu'il prêchait pesamment cette liberté, mais parce qu'il était la liberté même. […] Hendrix libéra *The Star Spangled Banner*, et, le libérant, lui redonna le sens qu'il portait dès l'origine. », (*Ibid.*, p. 173.)

[3] Maylis de Kerangal, *Dans les rapides, op.cit.*, p. 70-71.

> Elle écoute les Beatles en fabriquant des patrons de couture, elle les a toujours écoutés, dit que ce sont des génies. Elle y entend la beauté des harmonies, la pureté des mélodies, l'originalité des arrangements, toutes choses qui la rassurent sur la teneur du monde, sur le potentiel de création, de paix et de réconciliation qu'il contient, ce sont bien là des musiciens qui jouent de la musique. [1]

A nouveau, l'harmonie se constitue comme un élément symbolique de stabilité, qui n'engendre pas immédiatement de conséquences stylistiques sur le texte. Mais ce primat de la dissonance ancre malgré tout cet espace littéraire dans la construction d'un bruit thématique, musical et symbolique annonçant le refus d'une pureté sonore ou totalisante.

B. Bruit et énergie électrique

Le bruit s'élève donc au sein des textes qui retranscrivent la force sonore du rock'n'roll depuis la puissance rêche et violente des Sex Pistols dans *Lipstick Traces* jusqu'au son du groupe de Bucky Wunderlick en passant par les résonances bruyantes dans la poésie des Electriques. Dans *Great Jones Street*, cette omniprésence du bruit[2] est élevée au rang de force essentielle où l'électricité devient la mesure de toute chose, assumant la prédominance de la technicité urbaine sur le silence de la nature. Le bruit est donc le programme du groupe en tant qu'il résulte d'une énergie et d'une circularité électrique :

> Du bruit, oui. C'est le son. Hertz et mégahertz. Nous leur pilonnons le crâne à coups de watts. Electricité, oui. C'est une force naturelle. Nous manipulons une force naturelle. L'électricité c'est la nature, absolument comme le sexe. Par sexe, j'entends la baise et tout ça. Le courant électrique est partout. Nous le faisons circuler dans un système de fils, de câbles, de micros, d'amplis et ainsi de suite. C'est juste la nature. Quelquefois nous ajoutons des paroles. Personne ne peut entendre les paroles parce qu'elles sont noyées par le bruit, ce qui est tout naturel. Notre dernier album, nous l'avions enregistré en direct pour avoir les hurlements des gens et pour submerger les paroles encore plus et de toute façon c'étaient des paroles incohérentes. Actuellement, hurler est essentiel à notre son. Tout le truc, c'est une histoire de nature traitée au moyen d'instruments et de manettes. Nous traitons la nature, que personnellement je considère comme une ignoble merde discordante, étant moi-même un garçon des villes. [3]

---

[1] *Ibid.*, p. 64.

[2] Cette omniprésence du « boucan punk » est par exemple fortement nuancée dans cet extrait d'*Héroïnes* : « En effet maintenant si Courtney Love a toujours autant besoin de boucan et de l'attitude punk elle ne peut résister au charme d'une chanson pop. », (Christophe Fiat, *Héroïnes*, « Les Cinq Strip-teases de Courtney Love », *op.cit.*, p. 28-29.)

[3] "Noise, right. It's the sound. Hertz and megahertz. We mash their skulls with a lot of watts. Electricity, right. It's a natural force. We're processing a natural force. Electricity is nature every bit as much as sex is nature. By sex, I mean fucking and the like. Electric current is everywhere. We run it through a system of wires, cables, mikes, amps and so on. It's just nature. Sometimes we put words to it. Nobody can hear the words because they get drowned out by the noise, which is only natural. Our last album we recorded live to get the people's screams in and submerge the words even more and they were gibberish words anyway. Screaming's essential to our sound now. The whole thing is nature processed through instruments and sound controls. We process nature, which I personnaly regard as a hideous screeching bitch of a thing, being a city boy myself.", (Don DeLillo, *Great Jones Street, op.cit.*, p. 104 ; 118-119.)

Le traitement des éléments de sens est ici symptomatique : les paroles existent parfois mais sont recouvertes et diluées dans des hurlements, illustrant le statut paradoxal de textes travaillés qui s'effacent derrière la musique alors même qu'ils sont exposés au cœur du roman[1]. Le cri humain participe d'un système bruyant global et naturel. Le roman est d'ailleurs sans cesse noyé par les bruits urbains : sirènes de pompiers et surtout travaux incessants de construction.

Cette prédominance du bruit est également celle d'une force électrique (« l'électricité, le velours, l'orage ») qui surpasse dans *Rose Poussière* la musique et les chants des groupes et qui se donne à entendre en tant que principe fédérateur et performatif, englobant le public et les artistes dans un même mouvement :

> Ces groupes nous font entendre de l'électricité. Ils s'habillent magnifiquement pour cela, ou plutôt : cela les habille magnifiquement. Ce n'est pas eux qu'on entend (qu'on vient entendre) : c'est l'électricité, le velours, l'orage ; 5000 personnes qui leur ressemblent de plus en plus à toute vitesse et qui ne pourront plus supporter ensuite leur vie quotidienne, qui copieront leur lyrisme et leur sarcasme mélangés. [2]

Mais le bruit n'est pas simplement un motif thématique. En effet, cette composante assourdissante tend à se dédoubler dans les textes qui cherchent différents moyens d'expliciter ce bruit de manière tangible ou métaphorique. Ainsi, de nombreux textes cherchent à montrer une puissance sonore, en modifiant leur typographie, soulignant l'élévation du volume par le passage à la majuscule à l'instar de *Human Punk*, d'*Héroes*[3], de *Mystery Train*, des chroniques de Lester Bangs où le procédé est véritablement récurrent[4] ou encore d'*Héroïnes* de Christophe Fiat – avec notamment les gimmicks évoqués auparavant dans « Les Cinq Strip-teases de Courtney Love » mais également les nombreux « LOVES ! » et « HATES ! » qui parcourent le récit[5]. Cette élévation sonore et cette puissance d'une force électrique invite en contrepoint à observer la sourdine apposée sur certains textes. Sans être aussi radicaux que le *Crash* de J. G. Ballard où, malgré le fracas des bris automobiles, aucun son ne semble

[1] Voir *supra*, « Deuxième partie, citations paratextuelles ».
[2] Jean-Jacques Schuhl, *Rose poussière*, *op.cit.*, p. 47.
[3] "Las mañanas de un niño de dieciséis anños visitando manicomios. ¿QUIEN COJONES ME VA A CONTAR QUE ERA NECESARIO ? ¿Qué él o yo nos lo merecíamos?" (« Les matins d'un mec de seize ans qui visite des asiles de fous. QUI VA ME DIRE QUE C'ETAIT NECESSAIRE ? Que lui ou moi on le méritait ? »), (Ray Loriga, *Héroes*, *op.cit*, p. 118 ; 152.)
[4] Voir par exemple la chronique « Psychotic Reactions » : " […] *Carburetor Dung* was the – YEAH, FINE, BUT WHEN THE FUCK ARE YOU GONNA TELL US ABOUT THE YARDBIRDS?!" (« […] *Carburetor Dung* était le… « OUAIS, OUAIS, D'ACCORD, MAIS QUAND EST-CE QUE TU VAS NOUS PARLER DES YARDBIRDS ?»), (Lester Bangs, *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*, *op.cit.*, p. 19 ; 44.) Ce même type d'amplification visuelle est présent dans des romans tels que *Last Exit to Brooklyn* de Hubert Selby.
[5] Voir Christophe Fiat, *Héroïnes*, « Les Cinq Strip-teases de Courtney Love », *op.cit*., p. 7-47.

émerger dans un univers post-apocalyptique, *Un jeune homme trop gros* manifeste davantage une sonorité légère, mesurée, dans le tournoiement englobant de la vie d'Elvis.

C. Cri

Quand il a appuyé sur la
Quand il a lançé les bandes, ça a débuté comme ça.
Ca commence par un cri.
C'est souvent que ça commence comme ca.

Stéphane Legrand, Sébastien Le Pajolec, *Lost Album*

Alors que le bruit tend à noyer les hurlements de Bucky Wunderlick dans *Great Jones Street*, ce moyen de l'amplification visuelle du son s'applique également au chant ou cri des interprètes. Dans le prologue de *Mystery Train*, toutes les interventions de Little Richard au cours d'une émission de télévision sont par exemple retranscrites de la sorte[1], faisant de ses prises de paroles, des cris violents et spontanés cherchant à rétablir une vérité enfouie face à un critique new-yorkais et un professeur de lettres classiques :

> Le moment est venu. Little Richard rentre dans l'arène. Bondissant de son siège, il s'avance, agitant les bras, les cheveux défaits, les yeux fous, la bouche contorsionnée. Il marche, menaçant […] On entend la voix de Little Richard hors champ, et, rapidement, son visage remplit l'écran : « C'EST CA ! JAMAIS DANS TOUTE L'HISTOIRE DE L'AAAAART ! MAIS BIEN SUR ! TAISEZ-VOUS ! TAISEZ-VOUS ! QU'EST-CE QUE VOUS EN SAVEZ, MONSIEUR LE CRITIQUE ? […] » […] Little Richard était le seul artiste sur le plateau ce soir-là, le seul qui ait bouleversé son époque, le seul qui puisse revendiquer l'immortalité. Celui qui a brisé les règles, crée un nouveau langage, celui qui a donné forme à la vitalité qui hurlait silencieusement en nous jusqu'à ce qu'il lui donne une voix. [2]

La puissance de la voix et sa faculté performative rompent ici le cours du dialogue pour signifier un sentiment de révolte tapi jusqu'alors dans l'ombre. Ce cri majuscule de libération et de savoir se déploie sur une grande partie des descriptions de la puissance sonore du rock. C'est par exemple l'évocation de l'énergie collective dans les refrains incantatoires

[1] Voir Greil Marcus, *Mystery Train*, *op.cit.*, p. 1-10 ; 23-32.

[2] "The Time has come. Little Richard makes his move. Leaping from his seat, he takes the floor, arms waving, hair coming undone, eyes wild, mouth working, He advances […] Little Richard is audible off-camera, and then his face quickly fills the screen: "WHY, YES, IN THE WHOLE HISTORY OF AAAART! THAT'S RIGHT! SHUT UP! SHUT UP! WHAT DO YOU KNOW, Mr. CRITIC?" […] Little Richard was the only artist on the set that night, the only one who disrupted an era, the only one with a claim to immortality. The one who brokes rules, created form; the one who gave shape to a vitality that wailed silently in each of us until he found a voice for it.", (*Ibid.*, p. 2-3 ; 25-26.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

de *Little Heroes*[1] répétés à de multiples reprises jusqu'à l'explosion finale. C'est également le concert de Patti Smith dont la narratrice retranscrit la progression de la tension jusqu'à la rupture :

> *Gloria,* Patti le démarre grave, rauque, sans le chanter. Détachant syllabe après syllabe, elle le donne en pâture à nos mains levées, à nos visages affamés, elle gueule BEWARE puis CARE, […], elle balance le texte, les mots, elle crache, rauque, dégueule FINE MINE, elle martèle […] dans le riff dégringolant de la guitare, et les vagues montent encore, enflent, mais elle passe par-dessus, BUT NOT MINE, un poing jeté une voile arrachée un grondement de tonnerre, […] je raccroche à la voix gutturale, *Oh baby I'll buy you a jet plane*, invocations, réclamations, DREAM IT DREAM IT FREE MONEY, et Lenny Kaye et Ivan Kral hurlent avec elle, il n'y a plus de mesure, plus de limite, plus de chant, plus de musique, que du rock dépouillé dépecé jusqu'au bout, jusqu'au FREE final, tranché dans le vif.
> CUT. [2]

Contrairement au symbolique « cri lancé contre la folie guerrière et la modernisation de la barbarie » poussé dans *Hymne*[3], c'est la texture de la voix de Patti Smith qui envahit *Le corps plein d'un rêve*, dans toute sa dimension corporelle, chaotique et gutturale. Le cri n'est pas ici immédiatement transposé à la sphère symbolique mais reste attaché à la force organique de la voix. Ces voix si reconnaissables (Little Richard, Bob Dylan, Patti Smith ou encore Kurt Cobain) et leur puissance éraillée ou nasillarde sont donc également les médiatrices de cette urgence électrique qui transportent la volatilité, l'urgence et la simplicité des bruits dissonants et des rythmes syncopés propres au rock.

III. Une poésie électrique ?

> Mais bordel ! c'est si simple/Music prétexte/Music fusillade/Music sang/Eveil électrique
>
> Patrick Geoffrois, « *Music* »

L'idée d'une poésie électrique s'immisce également dans cette possibilité d'une musicalisation de la langue à l'aune du rock. Elle se façonne notamment autour du *Manifeste électrique aux paupières de jupe* dans lequel certains poèmes appellent de leurs vœux une contamination de la poésie par la force électrique du rock. Cet appel est par exemple lancé par Patrick Geoffrois dans « Music », où cette dernière semble à la fois être le prétexte, le moyen et la conséquence de cet « éveil électrique ». Mais cette contamination de la poésie par la

[1] "CYBORG SALLY !/ FLESH AND WIRE !/THROW THE WORLD/ON HER FUNERAL PYRE!" (« CYBORG SALLY !/CHAIR ET CABLE ! BRULEZ LE MONDE/SUR SON BUCHER FUNERAIRE »), (Norman Spinrad, *Little Heroes*, *op.cit.*, p. 452-454 ; 458-459 et 527-529 ; 534-535.)
[2] Claudine Galéa, *Le corps plein d'un rêve, op.cit.*, p. 86-88.
[3] Lydie Salvayre, *Hymne, op.cit.*, p. 173.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

musique est également perceptible dans certains des recueils de *songwriters* tels que Jim Morrison ou Patti Smith. Dans leurs recueils respectifs *Arden Lointain* et *Early Work*, plusieurs poèmes s'essaient à définir ou illustrer le rock, à l'instar d'« Anatomy of Rock » et « Rock is dead » pour le premier et d'« italy » pour la seconde.

Cependant, il faut garder à l'esprit la mise en garde de David Christoffel dans « Poésie rock : aller simple » à savoir que le rock vient chercher dans la poésie des structures formelles quand celle-ci n'y convoite qu'une posture éthique[1]. Aussi, à l'instar des deux points précédents sur l'inclination mélogène de récits sous influence électrique, on peut observer cet espace de résonances du rock sur la poésie en mettant en évidence une triple affinité élective des poètes pour les rythmes discordants, le larsen et la dissonance et la transposition poétique du « son du rock »[2].

A. Rythmes discordants

Au commencement était le rythme
et déjà la discorde
vaste était la nouvelle vague
de la destruction pure

Clara Elliott, « Au commencement était le rythme » *in Strangulation Blues*

Si la poésie de Jim Morrison reste assez fortement liée à des structures formelles classiques parmi lesquelles la veine lyrique et la rime[3], les électriques envisagent leur poésie comme une tentative de distorsion langagière « courant consciemment le risque de l'illisibilité »[4]. En effet, c'est bien à rebours de ce langage prosodique classique qu'ils se proposent – au moins et même si ce mot est banni de leur vocabulaire – théoriquement d'opérer une transformation du langage :

> Reste que sur la page, on assiste à une cérémonie d'élisions, de coupures, de contractions, de sauts non syntaxiques, courant consciemment le risque de l'illisibilité, et s'en moquant, puisque l'expérience de l'écriture doit modifier celle de la lecture, que la transformation du langage ne peut que favoriser la transformation du mental, où se décide et se corrige sans cesse la transformation du monde. [5]

[1] La restriction ne tient pas à minimiser l'importance de cette recherche éthique mais bien à signifier que cette « exclusivité de la poésie » ne tient pas de la réappropriation de formes musicales.
[2] "the rocksound", (Patti Smith, *Early Work*, "italie", *op.cit.*, p. 172-173 ; *Babel*, Paris, Christian Bourgois, 1997, p. 17.)
[3] Voir à nouveau, David Christoffel, « Poésie rock, aller simple », art.cit., p. 139-140.
[4] Lucas Hees, *Précis de dynamitage*, *op.cit.*, p. 35.
[5] *Ibid*.

Dans une perspective bien différente, la poésie de Jim Morrison apparaît en un sens limpide du fait de ces formes, certes diverses, mais qui tendent vers la narration évocatrice d'une Amérique[1] sombre et mythologique (la route, le désert, la voiture, le blues). Ces diverses formes se limitent donc malgré tout à un emploi des rimes et de structures plus ou moins stables (depuis les vers libres dans *The Lords and the New Creatures* jusqu'au vers, refrain ou anaphore dans *The American Night*). Aussi, aucun élément tangible ne permet de plaider pour une influence de la musique sur la forme prosodique de ses textes tant ceux-ci investissent de façon plus évidente une mythologie personnelle (le voyant rimbaldien, le spectacle, le reptile, le divin) qu'un jeu formel tendant vers l'abstraction[2]. Cette dissociation formelle du travail poétique et de la rythmique musicale apparaît également valide pour d'autres *songwriters* passés à l'écriture poétique (Cohen, Dylan, Lennon, McCartney et dans une moindre mesure Patti Smith).

Cette distorsion langagière issue d'une force électrique est sans doute davantage prégnante dans le recueil *Strangulation Blues* de Clara Elliott. Renvoyant sans cesse à une intertextualité multiple mais musicale pour une bonne part, les trois sections « Poèmes post-punk », « Leçons d'exorcisme » et « Poèmes inachevés » témoignent d'une explosion syntaxique et typographique, empreinte de « saturation […] *da capo* et variations infi(r)mes […] esquissant/des partages/des découpes/qui frappe »[3]. Ici, les références musico-littéraires et les expérimentations formelles (poésie spatiale, ruptures typographiques) trouvent une unité profonde dans une recherche artistique avant-gardiste. Dès lors, le rythme privilégié est bien un rythme post-punk à la fois puissant et déconstruit, radical et syncopé excluant la binarité de « solo monolithe »[4]. Le texte reconduit la brutalité inhérente au punk en lui associant les discordances rythmiques arty du post-punk.

Aussi, lorsque la poésie cherche à investir les modèles cadencés de la musique, elle se tourne de façon plus aisée vers des courants eux-mêmes déjà ouverts à la littérature et des avant-gardes – à l'instar du post-punk bien souvent partie prenante de l'*art rock*. Au

[1] "Welcome to the American Night/where dogs bite/to find the voice/the face the fate the fame/to be tamed/by the Night/in a quiet soft luxuriant/car/Hitchhikers line the Great Highway" (« Bienvenue à la Nuit Américaine/là où mordent les chiens/en quête d'une voix, d'un visage/d'un destin et de gloire/pour être apprivoisés/par la Nuit/dans le silence ouaté d'une/voiture luxueuse/Des auto-stoppeurs le long de la Grand-Route »), (Jim Morrison, *The American Night/La nuit américaine* (traduit de l'anglais (E-U) par Patricia Devaux), Paris, Bourgois, 2010, p. 50-51.)

[2] Cette absence de convergence entre formes musicales et poétiques est peut-être d'autant plus prégnante que Morrison s'est très vite détourné du rock pour se consacrer entièrement à son travail poétique et que les albums de The Doors manifestent une grande diversité dans leur composition musicale.

[3] Clara Elliott, « Ma part d'ombre », *Strangulation Blues, op.cit.*, p. 55 ; 65-66.

[4] « Marcharrêtmarche
Ou crève [solo monolithe pour Boîte-à-rythme yamaha dx5] », (*Ibid.*, p. 117.)

demeurant, même l'influence du rock sur les électriques apparaît davantage éthique et thématique que procéder d'une transposition mélogène. En outre, face à la multiplicité formelle du rock, les poètes évacuent assez rapidement son versant binaire[1] et – on le verra – harmonique pour élire ses rythmes syncopées, expérimentaux et discordants faits de « récits fracturés aux acides »[2], d'« accros/vertiges électriques »[3] et de « saccades parasites »[4].

B. Larsen et dissonance

A la différence de Clara Eliott, si le rock est reconnu par les Electriques comme un modèle pour la poésie, c'est encore une fois davantage dans des perspectives symboliques voire éthiques que sur un plan formel. Aussi, dans sa « Préface » à son *Anthologie électrique*, si Lucas Hees rapproche bien les discordances de la langue des effets de la guitare ou de la basse, il s'agit néanmoins de métaphoriser la nouvelle souplesse de la langue électrique eu égard à la souplesse d'une corde de basse ou de guitare :

> Conjugaisons brocardées, discordances des temps, atomisations fréquentes, déchaînements de substantifs, adjectifs devenus verbes, verbes devenus sujets… autant de désarticulations de la langue qui pousse les Electriques à lui donner une autre souplesse, plus proche de celle d'une corde de basse ou de guitare et surtout loin du larsen (du déversement psychologique).[5]

Et alors que le larsen aurait pu être un élément métaphorique capable de faire résonner la langue, Lucas Hees privilégie l'idée d'une malléabilité propice à la discordance et à la désarticulation sur la puissance sonore de la distorsion. Pourtant, cette mise à distance de l'élément sonore par les Electriques[6] est quelque peu nuancée par son emploi dans

---

[1] Ce versant n'est malgré tout pas complètement oublié :
« toujours la tentation de la nuit, toujours
elle dit : la révolution punk s'est faite au harpon et au burin
toujours la théorie du rythme abstrait », (« Du côté où se lève la nuit», *ibid.*, p. 106.)

[2] « L'impossible en vain», *ibid.*, p. 113.

[3] « Seuls les anarchistes sont mignons », *ibid.*, p. 178.

[4] « Conjurer l'ombre », *ibid.*, p. 222.

[5] Lucas Hees, *Précis de dynamitage, op.cit.*, p. 35.

[6] « « C'est l'oral de l'image qui passe avant son visible, comme si l'image passait par la bouche et non par les yeux », explique Matthieu Messagier. Mais il ne faudrait pas croire que la plupart des textes des *Electriques* usent et abusent de l'élément sonore. On remarquera d'ailleurs que c'est dans les textes les plus courts et qui diffèrent singulièrement les uns des autres par leur rythme et la tonalité générale de chacun d'eux, que cet élément agit comme centre opérateur. « La sonorité, dit Messagier, est une composante, ce n'est jamais le tout, elle peut être essentielle dans certains poèmes, dans certains recueils, elle passe comme un décor, comme dans le théâtre, […] elle est importante pour que le psychologique ne prenne pas sur le texte, en fait tout est magnifique, mais un peu comme une sismographie, avec des pointes à certains moments, dans certains états plus que d'autres. Comme dans les vides entre le mots de Rimbaud. De même les temps d'arrêts dans la musique de

Strangulation Blues. En effet, c'est à de multiples reprises la disharmonie, la dissonance[1] qui se manifestent à l'instar de cette évocation d'un cauchemar noisy et morbide :

> Apnées, frissons,
> le cauchemar n'est plus un lieu sûr
> langues, os, déchets des crachats pour occuper le souffle
> disharmoniques moites par contumace électrique […]
> concert Electric Ballroom, 1980
> la guitare de Helios Creed cordes tendues lacérées dans la sueur
> matraque un mantra noise – beauté sourde des graves, enlisement permanent
> comme une mécanique infernale actionnée non pas par l'électricité
> mais par le sang humain
> cette tension t'érige
> t'affûte
> te maintient au combat
> […] l'instant n'est plus
> que cette lente coulée de bourdonnements acides [2]

Cette contumace électrique se propage alors « en mode électrique », « en mode Death In June, perverse + saturée » au travers de « cris [pervers + feedbackés] »[3]. Non seulement, le larsen (« larsen en continu "*Ain't it fun when you know that you're gonna die young*" »)[4], la stridence (« corps de basse tressant un motif strident épuisant ne laissant qu'un amas d'obsession dans une obscurité plus qu'irrégulière »)[5] et la saturation (« le pronostic vital est sévère toute inscription est une technique de saturation toute saturation est le prolongement d'une improvisation libre »[6]) sont ici des éléments majeurs de la poétique du recueil à l'image des différents courants du postrock et du post-punk.

Mais ces distorsions se jouent aussi de l'harmonie qui devient « acide » à qui l'on préfère la dissonance : « tout sera lacéré en un point précis d'harmonie acide ce n'est pas cet orage qui barde en moi mais cette carence qui ralentit notre sang »[7]. Outre cette fascination pour les effets dissonants, c'est encore une fois l'idée d'une amplification sonore et d'une force bruyante et électrique qui tend à l'emporter dans la transposition poétique du « son du rock ».

Thelonious Monk, la musique se construit entre les notes, dans les silences. On pourrait dire que la poésie c'est ça aussi. », (*Ibid*., p. 34-35.)

[1] « tu dis ; tu y as dessiné tes chaînes
j'entends tes échos/électriques/tout autour de ma chambre
des sons jaunes/bruits/acides à l'intérieur de ma tête », (Clara Elliott, « Ni prédations, ni proies », *Strangulation Blues, op.cit.*, p. 139.)

[2] « Apnées, frissons », *ibid.*, p. 37.

[3] « CE TEMPS SORT DE SES GONDS », *ibid.*, p. 127.

[4] « Basse maudite drone en continu /assaut », *ibid.*, p. 124.

[5] « La mort », *ibid., op.cit.*, p. 175.

[6] « Agonise *selon* », *ibid.*, p. 35.

[7] « La nuit, ici », *ibid.*, p. 183.

C. « le son du rock »

En effet, à l'instar des récits sous influence électrique évoqués préalablement, nombre de poèmes cherchent à définir « le son du rock », que Patti Smith décrira de la sorte dans « italy » :

> le son du rock. je suis à quatre-vingt-dix pieds de haut. chaque pied soudé au pont d'un navire. le mât devient des ailes. les cheveux des rubans. la nuit rit et elle rugit. la lumière se fragmente. j'ai déjà été là-haut sur ce chemin brûlant. l'alcool est exotique, poisseux et sucré. cigarettes de contrebande et liqueurs fortes. mes doigts fondent mais je n'en ai plus besoin. rêveries lointaines, le rock amplifie la tête d'en bas de telle sorte que l'efflorescence résonne tout entière comme une sole note splendide. [1]

C'est donc l'idée d'une amplification et d'une résonance « efflorescente » et sensorielle qui l'emporte. *Early Work* multiplie les évocations de ce son qui se déploie ici autant par sa puissance évocatrice qu'amplificatrice. Cet extrait recoupe en un sens l'idée d'une littérature bruyante observée dans *Strangulation Blues*[2], à la différence près que ce recueil poussait à l'extrême cette amplification, par le larsen ou le feedback – comme précédemment – ou le recours aux ultra et infrasons :

> Poétique/Chute libre le vent de face et le parachute qui ne s'ouvre pas ::::
> A la console de mixage, l'ingénieur s'affaire à nous faire pénétrer dans le son basses, infra basses et le parachute qui ne s'ouvre pas [3]

A cet égard, chez Clara Elliott, cette radicalisation de l'amplification sonore se manifeste notamment dans une précision apposée à l'adjectif extrême : « A 10.5 hertz, un quatuor de synthétiseurs analogiques peuvent créer des ultrasons qui feront littéralement exploser votre crâne »[4]. Et de façon logique, elle y expose les images associées cette fois non plus au « son du rock » mais au « son du punk » :

> le son du punk est le bruit sale de la ville
> d'une ville où les arbres sont en plastique et la nourriture sous vide

[1] "the rocksound. i am ninety feet up. attached to each foot is the deck of a ship. the mast is becoming wings. hair ribbons. the night just laughs just roars. light splinters. i've been up here before on this hot walk. the alcohol is exotic and thick with sugar. contraband cigarettes and hot liquors. my fingers are melting but i no longer need them. in the distance – musings, rock is the amplification of the lower head, so arranged that the whole inflorescence resounds as one blooming note.", (Patti Smith, *Early Work*, *op.cit.*, p. 172-173 ; *Babel*, *op.cit.*, p. 17.)

[2] On trouve cette mention d'une littérature bruyante dans la postface de *Strangulation Blues :* « Avec stupeur, j'y découvre un monde que je connais bien, des références qui ont forgé ma vie. De cette littérature bruyante, foisonnante a ressurgi tout mon passé. », (Jane Wailing, « Postface, le roman de Clara » *in* Clara Elliott, *Strangulation Blues, op.cit.*, p. 268.)

[3] Clara Elliott, *Strangulation Blues,* « Petit fragment de théorie critique – défoncée à l'éther », *op.cit.*, p. 211.

[4] « Ma part d'ombre », *ibid.*, p. 66.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

costumes noirs, veines ouvertes à blanc,
pour porter le deuil du jour
un sommeil qui défie l'éternité
[…]
tout était voué au sublime
pour que l'irréalité dure encore plus longtemps que la nuit
[…] et je me souviens, une lumière blanche de plus en plus intense,
un kaléidoscope de particules métalliques/
et puis un flash/
notre temps était fini
fini. [1]

Non loin de l'appel électrique de Patrick Geoffrois dans « *Music* »[2], se détache ici la spécificité de ce son violent et destructeur, dont l'aspect métallique et aveuglant est signifié par son rapport à la lumière blanche. En effet, tout comme le *White Noise* de Don DeLillo, *Strangulation Blues*, sous-titré *Abattoir Noises*, semble se parer de ces tonalités à la fois sourdes et acérées d'un faisceau sonore à l'éclat irradiant[3] : "THE SHAPE OF WHITE NOISE TO COME"[4]. Sylvain Courtoux fait de cette citation une mention d'un disque d'Ornette Coleman : *The shape of jazz to come*. On peut également y voir une référence lointaine au roman éponyme d'H.G. Wells (*The Shape of Things to Come*) – d'ailleurs repris par Greil Marcus –, mais également une allusion à la « poésie blanche », dont Sylvain Courtoux rappelle la présence dans le recueil à plusieurs reprises.

Aussi, même le silence devient électrique (« Un silence est électrique tu habites nue et sans loi un silence électrique est une symphonie pour le jour où brûleront nos cités […] un silence est électrique quelque chose cesse » [5]), et laisse poindre cet arrière-plan en sourdine, lancinant et aigu qui fait de ce « white noise » un motif à prédominance urbaine parcourant le recueil en filigrane et surgissant à la manière d'un reflet « blanc presque noir renversé »[6], habitant les vides et les pauses d'entre les mots[7]. Malgré tout, ce « son du punk » n'est que le « bruit sale de la ville » :

---

[1] « Dieu vomit les tièdes », *ibid.*, p. 81.

[2] « Micros mous/Sono factice/Guitares pommes de terre/Music épicerie !/Masturbation/Danse-sexe…/Popaga !duperie/Attention/égarements/Fuite évasion bidon/Mais bordel ! c'est si simple/Music prétexte/Music fusillade/Music sang/Eveil électrique », (Patrick Geoffrois, *Précis de dynamitage*, « Music », *op.cit.*, p. 162-163.)

[3] « dans la nuit blanche écarlate […] J'écoute le sang qui nous contamine comme un phare de bruit blanc le bouton tone réglé au maximum des basses/le son fébrile de l'agitation postpunk mentale tout n'est plus qu'ombre liquide […] limite floue des territoires de la nuit les amants se perdent dans le jour en s'effaçant dans la bruit […]/et pourtant je m'échappe déjà dans la vie froide et basse (*Low Life*/Public Image LTD) où il n'y pas de retour possible/. », (Clara Elliott, « *Lentement nous plongerions dans l'abîme* », *Strangulation Blues, op.cit.*, p. 14.) Voir aussi « Du blanc : soustraire toute la lumière », *ibid.*, p. 15.

[4] « Agonise *selon* », *ibid*, p. 35. Voir *supra*, « Deuxième partie, texte-musique-texte : le vertige intertextuel ».

[5] « Un silence est électrique », *ibid.*, p. 162.

[6] « Agonise *selon* », *ibid.*, p. 35.

[7] « elle est importante pour que le psychologique ne prenne pas sur le texte, en fait tout est magnifique, mais un peu comme une sismographie, avec des pointes à certains moments, dans certains états plus que d'autres.

Nous étions jeunes, il faisait sombre
nous ne pouvions pas perdre
dans la rue le punk-rock était sale & bruyant
dans la rue le punk-rock fut notre unique maîtresse
dans la rue les limousines flambaient à la lueur des fixs des flics
on psalmodiait, on dansait, on chantait la came qui arrivait
parfois notre musique touchait les gens
et ça nous rendait terriblement plus forts –
c'est ce qu'on avait toujours espéré (en un sens,
faire du bruit, propager l'anarchie [1]

Il trouve un écho prononcé avec le texte de Patti Smith, lui-même assez proche des associations sensorielles proposées par Jim Morrison dans « Anatomy of Rock » :

La 1ère fureur électrique s'emparait/de nous/le doux vendredi/La sueur chargeait l'air./Le haut-parleur vibrait,/signe de pouvoir./L'encens brûlait énormément./Qui se doutait à ce moment-là/que c'était déjà fini ? […] Ah, douce musique. /Sons sauvages dans la nuit/Chant divin des sirènes. /L'aboiement d'énormes chiens/Les rouages des voitures hurlent/& rauquent/sur la route sauvage/Où les pneus dérapent & crissent/dans de dangereux virages. [2]

La puissance du haut-parleur et les hurlements vivants et matériels sont paradoxalement révélés par l'oxymore « douce musique ». Cette évocation du rock au travers de l'évanescence de « bons petits moments » est alors déployée jusqu'à la personnification du rock et à l'annonce de sa propre mort dans le « Rock Is Dead » de Jim Morrison :

On a eu du bon temps./On a eu de bons moments./ Mais/Ces bons petits moments – tu sais où ils sont ?/Ils sont absolument, définitivement enterrés./Et/Tant que j'aurai encore un souffle, la mort du rock/Sera ma propre mort,/Et rock est mort./Oui, on est mort…c'est sûr…yeah !.../ROCK EST MORT [3]

De la même façon, Patti Smith joue sur les ambiguïtés du terme au sein de son poème « the salvation of rock »[4]. Mais, le « son du rock » passe néanmoins par la puissance

---

Comme dans les vides entre le mots de Rimbaud. De même les temps d'arrêts dans la musique de Thelenious Monk, la musique se construit entre les notes, dans les silences. On pourrait dire que la poésie c'est ça aussi. », (Lucas Hees, *Précis de dynamitage*, *op.cit.*, p. 34-35.)

[1] Clara Elliott, « Nous étions jeunes », *Strangulation Blues*, *op.cit.*, p. 89.

[2] "The 1st electric wildness came/over the people/on sweet Friday./Sweat was in the air,/The channel beamed,/token of power./Incense brewed darkly./Who could tell then that here/it would end? […] Ah sweet music. /Wild sounds in the night/Angel siren voices./The baying of great hounds./Cars screaming thru gears/& shrieks/on the wild road/Where the tires skid &slide/into dangerous curves.", (Jim Morrison, *Arden lointain*, Paris, Christian Bourgois, 1988, *op.cit.*, p. 12-16 ; 13-17.)

[3] "We had some good times/We have a few good times./But/Those good little times – you know where they are?/They're absolutely, positively under the ground./And/As long as I got breath, the death of rock/Is the death of me, /And rock is dead/Well, we're dead…alright…yeah!... ROCK IS DEAD", (*Ibid.*, p. 38 ; 39.)

[4] "rock, like sculpture, is the solid body of a dream. is an equation of will and vision. […] it was Brancusi who had the courage to crack and reconstruct the innocence of an egg. thru mold and concrete he shot the perfect shape into rock. the hard gold thrust of a feather.", (« le rock, comme la sculpture, est le corps solide d'un rêve. une equation de volonté et de vision. […] c'est Brancusi qui eut le courage de casser et reconstruire l'innoncence

onomastique de certains titres[1] et de certains noms, qui revenant sans cesse à l'image de la présence de Dylan et de Morrison dans « Dog Dream »[2] et « Scream of the butterfly »[3] de Patti Smith, deviennent des noms communs participant de cette inclination mélogène du texte poétique.

Si l'inclination mélogène des textes consacrés au rock ou émanant du rock apparaît donc patente, c'est finalement davantage dans sa réappropriation de motifs et de structures privilégiés. En effet, devant la multiplicité formelle des musiques électriques, cette inclination mélogène privilégie les schèmes les plus discordants : la dissonance, la saturation, la bruyance vocale ou sonore ou encore la circularité d'une énergie électrique. Aussi, on peut parler d'une musicalisation de la langue à l'aune du rock sous couvert de cette volatilité urgente des mots du rock mais également de leur faculté à implanter de façon métaphorique des dispositifs rythmiques, des flux électriques et une puissance dissonante et bruitiste.

---

intelligente d'un oeuf […] peut-être par le moule et le ciment il frappe dans le roc une forme parfait. la poussée violente et or d'une plume. »), (Patti Smith, *Early Work*, *op.cit.*, p. 122; "le salut du rock" ; *Babel*, *op.cit.*, p. 143.)

[1] « tu peux t'avouer vaincu, t'en foutre, mais n'abandonne jamais/demain matin pour toi je mettrai « Sunday Morning » », (Clara Elliott, « Chanson mélancolique », *Strangulation Blues*, *op.cit.*, p. 42.) Poème à propos duquel Sylvain Courtoux précise : « Un des rares poèmes de Clara à avoir un titre. Il semblerait, d'après les annotations déchiffrées sur le cahier-manuscrit final, qu'elle avait préparé ce texte pour son ami Peter Walsh, qui à l'époque, avait de réelles velléités d'écriture pour son propre futur groupe de rock. », (*Ibid.*, p. 41.)

[2] Patti Smith, *Early Work*, *op.cit.*, p. 22-23.

[3] "Scream of the butterfly, reflections on an american prayer jim Morrison (electra)", (*Ibid.*, p. 154-157.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

CHAPITRE II. REFUS DE LA TOTALITE OU POSTURE DE LA RUPTURE

Les affinités narratives et poétiques pour les rythmes discordants, la puissance électrique et la dissonance se prolongent dans le double refus d'une totalité signifiante et de posture d'auteurs en rupture. Ce trait d'union entre traits esthétiques et questionnements éthiques réactive en contrepoint des tensions récurrentes dans la réception du rock : le brouillage référentiel pour le lecteur non-spécialiste ou la crainte de l'institutionnalisation ou d'une trop grande extériorité à son objet pour le critique.

I. Le refus du projet et de la totalité

> Je ne comprenais pas la nature de mon propre projet.
>
> Don DeLillo, *Great Jones Street*

Le refus d'une perspective totalisante apparaît parmi les traits esthétiques les plus récurrents de cet espace. Ce refus se manifeste selon différentes modalités : dans le double rejet de la critique rock d'un projet de vie et d'un projet d'écriture, dans l'attirance narrative et poétique pour le fragmentaire mais également dans un rejet de la totalité systémique, catégorielle ou idéologique.

A. Le refus du projet (vie/écriture)

> l'idée qu'il faille faire « carrière », plutôt que ce qui vous plaît à un moment donné m'a toujours amusé, enfin quand elle ne me donnait pas envie de gerber.
>
> Lester Bangs, « Notes inspirées d'un fan immédiat : écoutez moi ça »

Ce double rejet conjoint et parfois factice de la vie et de l'écriture est perceptible au sein de différents ensembles propres à cet espace littéraire. La critique rock est notamment un champ qui se construit sur le refus d'un véritable projet d'écriture qui vient s'associer à un

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

refus de projet de vie, à l'instar de l' « art de vivre alternatif » dont Lester Bangs est l'exemple paradigmatique :

> On comprend alors pourquoi la critique ne peut, pour Bangs, se réduire à un (méta) discours universitaire ou publicitaire. En effet, elle n'est vraiment efficace que si elle produit les mêmes effets que les productions musicales qui l'initient. Alors que critiques universitaire et publicitaire tendent à résorber en institutionnalisant ce que peut avoir le rock de contestataire ou du moins d'alternatif, la critique telle que la pratique Bangs tend, quant à elle, à produire les mêmes effets que la musique dont elle rend compte. C'est en ceci qu'elle constitue une critique éthique, parce qu'elle est à la fois un diagnostic de son temps et la détermination par l'exemple d'un art de vivre alternatif. [1]

Se présentant comme un « indécrottable inadapté »[2], Bangs joue avec sa capacité d'autodérision permanente pour distancier avec plaisir sa figure d'écrivain[3]. A l'instar de Hunter S. Thompson ou Charles Bukowski, le dispositif énonciatif de ses textes englobe à la fois le « je » narratif et le « je » auctorial sans fixer les degrés de variations entre fiction, fantasme et expérience autobiographique. Il s'agit également pour le journaliste de s'investir immédiatement, *in medias res*[4] dans sa chronique, limitant le recours à la troisième personne et manifestant la volonté même ironique de prendre part à la réalité décrite.

Ce brouillage de la première personne, glissant entre les « je » narratif, journalistique et réel permet à ces différents écrits de se doter d'une omniprésente part d'autocritique, désamorçant par là même immédiatement toute relecture critique *a posteriori*. Bangs systématise ce processus en fondant son écriture sur cette éthique alternative toujours distanciée, ironique et ludique[5]. C'est en effet un des « préceptes » de la critique bangsienne : assumer ses choix uniquement à l'aune de sa passion musicale[6] et de son propre plaisir :

---

[1] Anthony Manicki, « Lester Bangs, critique rock », art.cit., p. 181.

[2] "What's more, I'll admit in front that I have a special affinity for things that don't quite fit into any given demarcated category, partly because I'm one of the perennial misfits myself by choice as well by fate or whatever", « Qui plus est, j'admettrai publiquement que j'ai une affinité toute particulière avec les choses qui ne rentrent pas tout à fait dans une catégorie bien déterminée, en partie parce que je suis moi-même un indécrottable inadapté, par choix ou par destin ou par dieu sait quoi »), (Lester Bangs, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste, op.cit.*, p. 362 ; 436.)

[3] Son importance est par contre réévaluée par les deux éditions des volumes de ses chroniques, et notamment dans la préface du second où John Mortland exprimera l'idée que « malgré le temps qui s'est écoulé depuis, l'œuvre de Lester Bangs se défend toute seule » ("[…] even with all the time that has elapsed Lester's work still stands on its own"), (John Mortland, *ibid.*, p. xviii ; 14.) Voir également *supra*, « Deuxième partie, critique rock ou romancier ».

[4] "As for narrative techniques, some New Journalist devices like openings in medias res, progression by scenes and the use of symbolic detail have become stock assets; others, especially the third-person point of view, seem rare. If narrators, milieus and events are represented in a twisted or parodic way, we have chosen to speak of a "carnival of events", (Ulf Lindberg *et alii, Rock Criticism from the Beginning, op.cit.*, p. 343.)

[5] Voir *infra*, « La dimension ludique : *criticism is entertainment* ».

[6] Voir la façon dont la critique rock souligne la puissance critique du fan ou de l'amateur, au travers de sa simple passion musicale, explicitant de façon inductive le propos d'Antoine Hennion dans *La passion musicale, op.cit.* Voir *infra*, « la passion musicale : portrait du fan en critique ».

« L'important est que je n'ai pas la moindre idée du genre d'auteur que je suis, sinon que je suis certain d'être bon et que des tas de gens lisent ce que j'écris, et ça me plait comme ça. »[1].

Ce refus de la carrière voire même de la prospection[2] trouve donc un contrepoint évident dans le contre-modèle du loser, figure récurrente dont le costume est à la fois endossé par de multiples personnages fictionnels mais également par certains auteurs eux-mêmes. Parmi ces losers romanesques, les personnages de Nick Hornby (les disquaires, Duncan voire Tucker Crowe) tiennent une part importante en cela qu'ils assument leur propre fascination pour l'échec[3]. Mais cette médiation fictionnelle est également proche d'une certaine figure auctoriale dont la figure d'Hunter S. Thompson est un des exemples les plus criants :

> Ca arrive comme ça, de temps à autre, qu'il y est des jours où *tout* est vain… une journée qui ne vaut pas tripette du lever au coucher ; et si vous savez ce qui est bon pour vous, ces jours-là vous vous planquez dans un coin tranquille, et vous vous contentez de *voir venir*. [4]

Surtout, ce rejet d'une totalité signifiante biographique s'étend également sur les productions littéraires, faisant coïncider les partis-pris éthiques sur les modèles esthétiques. On avait pu en effet percevoir les réticences de certains critiques face à la figure du romancier[5], mais ces réticences se déploient plus largement sur l'idée même d'une publication de recueil à laquelle fait face le modèle privilégié de la chronique ponctuelle ou de l'article journalistique. Dans les romans inachevés de Thompson, les recueils posthumes de Bangs, les hésitations (même feintes) de Klosterman, apparait en filigrane le refus de faire *œuvre*, schème nécessitant à la fois la conception antérieure d'une architecture mais également sa reprise ultérieure.

Dès lors, si ce refus du projet n'est pas spécifique à l'écriture consacrée au rock, il prend ici une tournure générique qui mérite d'être interrogée. En effet, de nombreux romans, autofictions, essais romancés, sont originellement issus d'articles, chroniques, compte-rendus journalistiques. Or la manière dont ces articles se répondent, se poursuivent ou s'entraînent,

---

[1] "The point is that I have no idea what kind of a writer I am, except that I do know that I'm good and lots of people read whatever is that I do, and I like it that way.", (Lester Bangs, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*, *op.cit.*, p. 362 ; 436.)

[2] Cette idée est en effet antagoniste à la mise en scène de destinées implacables et prophétiques dans des récits autobiographiques (*Chronicles*) ou biographiques (*Hymne*), voir *supra*, « Deuxième partie, la chronique : le sous-genre idéal ».

[3] Voir *infra*, « la fascination pour le loser : échec et nihilisme ».

[4] "Every now and then you run up on one of those days when *everything's* in vain… a stone bummer from start to finish ; and if you know what's good for you, on days like these you sort of hunker down in a safe corner and *watch*.", (Hunter S. Thompson, *Fear and Loathing in Las Vegas*, *op.cit.*, p. 199 ; 202.)

[5] Voir *supra*, « critique rock ou romancier ».

engendre bien souvent la parution d'un recueil – somme de ces écrits journalistiques – ou d'une œuvre reconfigurée et réécrite pour se parer d'une cohérence et d'une unité nouvelle.

Ce constat induit une double réflexion sur le statut de l'œuvre littéraire à l'aune du critique rock ou de l'écrivain gonzo. La liberté de la forme journalistique initialement choisie fait bien souvent place à un travail de composition, à un geste plus littéraire de production et de parution d'une œuvre entière. La forme journalistique semble être débordée par la multiplicité, la profusion des articles et des écrits qui finissent par donner à l'œuvre une dimension labyrinthique qu'il est nécessaire de retravailler. Ainsi, le refus initial d'un projet d'écriture se trouve finalement contredit par l'écriture qui tend à se nourrir elle-même et à entraîner son auteur vers une forme plus cohérente et plus littéraire. Chuck Klosterman avoue par exemple finalement dans les dernières pages de *Killing Yourself to Live* : « Une fois que j'aurai écrit cette histoire pour *Spin*, je crois que je vais essayer de la développer pour en faire un livre. »[1]. Mais ce retournement final n'est pas toujours effectif, tant il induit de rompre avec la logique d'une écriture privilégiant le « maintenant » et avec la posture hybride de l'écrivain-journaliste se refusant en un sens à risquer l'institutionnalisation.

B. La fascination pour la rupture et le fragmentaire

Mon style de vie déterminera ma façon de mourir
ne regarde pas en arrière,
il n'y a de décisif que l'individu qui se bat à contre-courant

Clara Elliott, *Strangulation Blues*

Grâce au pop art, la mort est devenue partie prenante de la culture officielle. La bande dessinée est un support avec un déclic instantané pour faire mourir les personnages. Instantanément… sous nos yeux.

Michel Bulteau, *New York est une fête*

[1] "After I write this story for Spin, I think I'm going to try and expand it into a book.", (Chuck Klosterman, *Killing Yourself to Live, op.cit.*, p. 233 ; 307.)
Le dialogue final du récit revient sur cette quête du projet d'auteur, qui s'affiche finalement comme un geste désespéré et téméraire : ""Chuck, please don't write a book about women you used to be in love with." "Why not ?" "Because that's exploitive. And narcissistic. And a bit desperate […]" "I don't understand why you would want to produce a nonfiction book that will be unfavorably compared to Nick Hornby's *High Fidelity*."" (« « Chuck, s'il te plaît, n'écris pas un livre sur les femmes dont tu étais amoureux. » « Pourquoi pas ? » « Parce que c'est exploiteur, narcissique et un peu désespéré […] » […] « Je ne comprends pas pourquoi tu voudrais produire un livre de non-fiction qui sera défavorablement comparé à *Haute Fidélité* de Nick Hornby. » […] « Je suis prêt à être seul. » »), (*Ibid*., p. 234-235 ; 308-310.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Eu égard à cette défiance du livre ou de l'œuvre, c'est donc de façon assez logique que de multiples structures fragmentaires s'immiscent au sein de l'ensemble du corpus. Ces différents fragments naissent sous l'impulsion de ruptures narratives, esthétiques ou poétiques[1]. Sur le plan narratif en premier lieu, de nombreux récits s'inscrivent non seulement dans un refus de la linéarité mais également dans une déconstruction de la narration qui se manifeste selon divers procédés : les micro-récits (*Rose Poussière, Héroes, Jesus' Son* ou quelques chroniques bangsiennes), les fragments de vie (*Human Punk, Chronicles, Nous autres, Héroïnes, J'ai appris à ne pas rire du démon, Vous n'étiez pas là, Big Fan, Lost Album*)[2] ou encore la saturation énumérative qui fixe la narration dans une perspective horizontale (*New York est une fête, High Fidelity, Killing Yourself to Live* ou « Les Cinq strip-teases de Courtney Love »)[3]. Ces distorsions narratives sont appuyées par l'hybridité générique qui règne au sein de ces textes ou encore par la triple inclination littéraire qui façonne différents points de passages depuis le rock.

Les ruptures ne sont pas simplement l'apanage de la narration mais se déploient également dans la syntaxe d'un paragraphe, d'une phrase ou de quelques mots[4]. Aussi, au-delà d'une musicalité de l'écriture[5], les résonances du rock sont peut-être également perceptibles dans cette propension à la transgression lexicale et à la rupture thématique. Cette rupture peut d'ailleurs être typographique[6] et signifiante du point de vue de la musique même, lorsque Lester Bangs laisse un blanc ([…]) pour définir l'essence même du punk :

> D'accord, dites moi ce que c'est dans l'espace suivant :
>
> […]
>
> Voyez, je vous l'avais bien dit. Oh je vous les montrerais, moi les racines du punk. [7]

[1] Cette question est également travaillée dans *Rock Criticism from the Beginning* où sont dégagés dans les remarques conclusives les tropes d'écritures des critiques rock : "The best writers are often those whose styles are able to convey some of the feelings that the music triggers. This involves an approach to literary – lyrical or, more commonly, narrative – tools. A close examination would probably show some predilection for expressive tropes (metaphor, irony, hyperbole) over figures that impose some kind of syntactic (antithesis, anaphora, parallelism) or sound (various kind of rhyme) patterns on the text.", (Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning*, *op.cit.*, p. 342.)

[2] Voir *infra*, « Quatrième partie, Hybridation et survie littéraires ».

[3] Voir *infra*, « Paradoxes postmodernes 1. Pour le fétichisme et contre le consumérisme ».

[4] Il était apparu, à la suite des observations faites sur l'introduction de références musicales aussi bien textuelles que graphiques, une rupture dans le texte entre le récit et ces éléments référentiels. Voir *supra*, « Deuxième partie, une intertextualité réciproque ».

[5] Voir *supra*, « Vers une inclination mélogène ».

[6] Voir dans *Jack Frusciante* l'insertion de textes issus des archives magnétiques de Monsieur D., qui façonnent des ruptures récurrentes dans la linéarité du récit par un matériel issu à nouveau du champ auditif, (Enrico Brizzi, *Jack Frusciante a quitté le groupe*, *op.cit.*, p. 33 ; 45 ; 83 ; 102 ; 115 ; 124 ; 133.)

[7] "Okay, you tell me what punk rock is – in this space […] See, I told you so. Oh, but I'll show you the roots of punk.", (Lester Bangs, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*, *op.cit.*, p. 336-337 ; 406.)

Et alors que le punk semble imprimer sa marque dans cette absence nihiliste proposant la destruction de l'article en train d'être lu, ce dernier reprend peu à peu ses droits pour affirmer dans un retournement final la potentialité de ses effets[1]. Aussi, d'un point de vue syntaxique, la force de la rupture tend à s'imposer sur la construction de la phrase comme une structure manifeste de cet espace littéraire. Caractéristique de l'écriture bangsienne ou thompsonnienne, elle se singularise en effet par la capacité de la phrase à s'achever ou à renverser tout son système sémantique dans un retournement final[2], forgeant une antiphrase marquée par la désinvolture[3]. Cette propension aux retournements syntaxiques est également à l'œuvre dans les écritures de Hornby[4] ou de Loriga[5], manifestes de cette faculté à l'ironie et à la dérision.

Elle apparaît également par le moyen récurrent de l'oralité, oralité déployée dans les invectives, les apostrophes, ou même la multiplicité des phrases nominales dont recèlent les textes[6]. Nous avons également noté comment de nombreux textes marquent cette rupture en cherchant à modifier la puissance du texte par le passage à la typographie majuscule afin d'illustrer ainsi une augmentation sonore[7]. De plus, ces ruptures, achevant bien souvent une phrase assez brève, sont paradoxalement enrichies d'une multitude de digressions et d'incises, qui entraînent la narration vers un flot de paroles oralisées[8].

Devant ses propres ruptures et parfois sa propre désinvolture, la syntaxe peut également tendre vers une simplicité de l'énonciation, ne cherchant pas à s'expliciter, recouvrant alors une dimension poétique que lui confère cette simplicité :

> Quand on est arrivés à la mer, on a laissé la bagnole et on est allés voir les vagues. C'était la nuit et il faisait assez froid. On était habillés et on s'est mis dans l'eau. On avait tellement de boîtes vides dans la bagnole qu'on aurait pu faire une digue avec, mais on a préféré aller dans l'eau et laisser les choses suivre leur cours. Quand on est sortis de l'eau, il m'a dit : C'est fini. Maintenant, je dois rentrer. Demain matin,

[1] *Ibid.*, p. 336-339 ; 406-409.
[2] "The « roots » of punk. Hah! That's what we've come to. It's kind of like including *Scooby-Doo, Where Are You?* In the *Encyclopeadia Britannica*." (« Les racines du punk. Pff ! Voilà où on en est. C'est un peu comme de faire entrer Scooby-Doo, Where Are You ? dans l'Encyclopedia Britannica. »), (*Ibid.*, p. 334 ; 403.)
[3] Voir *infra*, « Une écriture désinvolte ».
[4] "Sometimes we called in to see Phil; sometimes he let me use his staff discount. It didn't stop me screwing his girlfriend behind his back." (« Quelquefois on passait voir Phil; quelquefois il me faisait profiter de sa remise vendeur. Ca ne m'a pas empêché de sauter sa petite amie derrière son dos. »), (Nick Hornby, *High Fidelity*, *op.cit.*, p. 11 ; 25.)
[5] "Eso era todo lo que tenía entonces, o los Stones o las ratas.", (« C'est tout ce que j'avais à l'époque, ou les Stones ou les rats. »), (Ray Loriga, *Héroes*, *op.cit.*, p. 23 ; 25.)
[6] Voir *infra*, « Conséquences du style : posture d'auteur ou littérature branchée ».
[7] Voir *supra*, « Récits sous influences électriques 2 : bruit, sonorité et harmonie ». En outre, l'écriture compilatoire se présente comme un élément à la fois antagoniste et complémentaire à ces ruptures syntaxiques, voir *infra*, « paradoxes postmodernes 1. ».
[8] Voir par exemple Jaroslav Rudiš, *La fin des punks à Helsinki*, *op.cit.*, p. 264-283 ou John King, *Human Punk*, *op.cit.*, p. 132-136 ; 186-193.

> je serai de nouveau en ville. […] Quand on est arrivés en ville, le jour se levait. Il a sorti le flingue par la fenêtre de la bagnole et il a tiré une seule fois, d'une seule main. Je n'ai jamais su si on avait touché quelque chose. [1]

Dans cet extrait, la mécanique syntaxique ne tend vers aucune visée précise. Les événements sont plus juxtaposés que consécutifs, et à l'image de la fragmentation du chapitrage, la syntaxe se déploie dans une simplicité, rendue opaque par l'absence d'explicitation significative. La phrase simple s'offre donc au lecteur en tant qu'elle-même, l'absence de signification première contrebalançant cette simplicité, et travaillant donc un champ de représentations symboliques, qui peut se lire au travers d'une poétique de la simplicité de l'action, l'expression « laisser les choses suivre leur cours » illustrant parfaitement cette consécution de l'action sans causalité immédiate. Ainsi, l'action n'est pas dénuée d'une organisation temporelle ou spatiale tant les « quand » et « maintenant » donnent à la phrase un cadrage chronologique, mais celui-ci reste marqué par le flou et l'imprécision – réalisant alors la confusion propre au récit de la consécution et de la conséquence mise en évidence par Barthes[2].

La simplicité de la syntaxe prône donc pour cette confusion, qui n'est pas ici que l'effet de l'activité narrative, mais qui est recherchée par un dépouillement des repères, par un dénuement de l'explicitation. La juxtaposition d'actions énoncées de façon naturelle vise à faire surgir une dimension poétique surplombant cette simplicité de l'organisation syntaxique.

Cette dimension se cristallise à partir de la primauté de l'efficacité énonciative sur la mise en perspective du récit, qui met en exergue la dimension sensitive et évocatrice des mots, sur le sens premier de l'action. La force de la consécution juxtaposée déploie bien le récit dans un univers symbolique et poétique qui ne se situe que dans le dépassement de l'action

[1] "Cuando llegamos al mar, dejamos el coche y nos fuimos a ver las olas. Era de noche y hacia bastante frio. Estábamos vestidos pero nos metimos en el agua. Teníamos tantas latas vacías en el coche que podíamos haber un hecho un dique con ellas, pero preferimos meternos en el mar y dejar que las cosas siguieran su curso. Cuando salimos del agua me dijo: Se acabo. Ahora tengo que volver. Mañana por la mañana estaré otra vez en la ciudad. […] Cuando llegamos a la ciudad ya estaba amaneciendo. Él saco la escopeta por la ventana y disparo una sola vez con una sola mano. Nunca supe si le habíamos dado a algo.", (Ray Loriga, *Héroes*, *op.cit.*, p. 29 ; 32-33.)

[2] « Tout laisse à penser, en effet, que le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence, ce qui vient *après* étant lu dans le récit comme *causé par* ; […] cet écrasement de la logique et de la temporalité […] », (Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits » *in Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 57.)

première à l'instar de différents extraits d'*Un jeune homme trop gros*[1], *The Dwarves of Death*[2], *Héroes*[3], ou encore *La fin des punks à Helsinki* :

> Ole continue, il s'allume une nouvelle cigarette. Il sait qu'au passage de la fumée, il va sentir une douce pesanteur sur ses poumons, comme si on lui marchait sur la poitrine. Il est satisfait quand il ressent quelque chose. […] Parfois, il réalise que ce ne sont pas les heures qui rythment sa vie mais les cigarettes. [4]

Devant cette multiplicité des dispositifs de ruptures narratives et syntaxiques, *Rose Poussière* permet d'ailleurs d'opérer un glissement profond vers l'esthétique tant le motif du fragment y incarne une double fonction compositionnelle et poétique. En effet, l'ouverture du texte, postulant le primat de ruines textuelles sur l'invention d'auteur, résonne d'une part dans la construction du texte même, qui dans un élargissement du *cut-ut* burroughsien, associe des éléments aux origines hétérogènes. Mais la profusion de fragments issus de l'évanescence de la mode devient d'autre part un *leitmotiv* du récit, qui scrute et cherche à ressaisir les instantanés d'objets voués à disparaître :

> Fleurs de la décomposition : suggestion d'*autre chose* ; une mode qui suggère fragmentairement un autre monde et quelques instruments pour y parvenir ; les échos en sont recueillis ailleurs ; ici (Londres) cette mode et ce mode (de vie) semblent n'en rester qu'à eux-mêmes, produits finis, merveilles glacées, regards clos ; et ce sont ceux qui ne s'en soucient pas – n'en ont pas les moyens – bien que sans doute ils en soient à l'origine (la mode pop art des banlieues) qui vont le mieux, peut-être, en répercuter certains échos – le plus violemment (ainsi une avalanche de neige qui ignore celui qui a crié et dégagé des ondes *à la légère*) et en être aussi, ainsi, le point d'arrivée […] [5]

Dans l'interstice entre célébration de la parade des artifices et condamnation politique de leur existence, *Rose Poussière* s'immisce dans le cimetière des « fleurs de la décomposition », exhumant de façon anticipée les « merveilles glacées » de la culture massifiée. Ce parti pris est également présent dans *Lost Album*, dont le dernier chapitre s'inscrit dans une atomisation progressive du texte, qui reproduit simplement quelques

[1] « Il se peigne dans les lavabos ou dans une salle de bains toute bleue. Il se recoiffe tranquillement. Il se repose par la même occasion du bruit et de la cohue. Il ne chante pas. Il ne sourit plus. Il a un visage sévère et calme. Il est tout à fait serein. Autour de lui, les murs sont bleus ainsi que le carrelage. Lui porte une chemise blanche. Il est face au miroir. », (Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros, op.cit.*, p. 70.)

[2] "I squatted down by the edge of the stream, running my fingers through the water. Dew was thick on the ground and the breeze was heady with the scent of spring.", « Je m'accroupis au bord de la rivière, laissant l'eau courir entre mes doigts. La rosée était encore abondante et la brise portait le parfum entêtant du printemps. », (Jonathan Coe, *The Dwarves of Death*, *op. cit.*, p. 211 ; 230.)

[3] "Estoy solo en la calle sentado en las escaleras. Estoy esperando a un amigo. Bebo cerveza y espero. Está bien. Puedo esperar mucho. Soy muy bueno con la espera. Miro pasar a la gente. Ellos visten de negro y Dylan lleva un sombrero blanco.", « Je suis seul dans la rue assis sur un escalier sous un porche. J'attends un ami. Je bois de la bière et j'attends. Ca va. Je peux attendre longtemps. Je suis très bon en attente. Je regarde passer les gens. Ils sont habillés en noir et Dylan porte un chapeau blanc. », (Ray Loriga, *Héroes*, *op.cit.*, p. 59-60 ; 73.)

[4] Jaroslav Rudiš, *La fin des punks à Helsinki, op.cit.*, p. 16.

[5] Jean-Jacques Schuhl, *Rose Poussière, op.cit.*, p. 46-47.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

fragments tirés du récit de la vie de Spector en les dispersant sur une page, comme l'entrée finale dans la psychologie torturée du producteur :

> Je ne peux sentir la glèbe s'effondrer sur mon crâne L'enivrante odeur du sang brûlé de la musique
> elle était blanche si blanche couleur du deuil arabe
> J'érigerai un monument à l'épreuve des balles. [1]

Cependant, *Rose Poussière* souligne véritablement la beauté paradoxale des objets mort-nés et leur offre une nouvelle vie en rassemblant leurs échos évanescents pour les projeter vers « *autre chose* ». Se rapprochant d'autres évocations du *cut-up* et du *ready-made* à l'instar des propos de Gérard Mangala rapportés par Michel Bulteau[2], le récit de Jean-Jacques Schuhl s'empare donc de cette problématique de la ruine de la mode et la déploie comme principe d'écriture, déconstruisant la narration et poétisant le fragment. Ce fil d'écriture est en un sens repris par Michel Bulteau au sein de son tryptique *New York est une fête*, mais la collection des fragments s'est déplacée des textes aux personnes[3]. Aussi, ce ne sont plus les bribes d'une chanson de Stones ou la liste des hôtels de leur tournée qui gisent dans les phrases, mais les souvenirs, paroles et actes de différentes personnalités du New York *underground* qui occupent notamment le cœur de « A New York au milieu des spectres »[4].

Malgré ce déplacement, une communauté d'interprétations tend à s'esquisser entre les deux textes, faisant fleurir (ou sécher) de concert les « Flowers (d'après Warhol) »[5] de Michel Bulteau et les « fleurs de la décomposition » de Jean-Jacques Schuhl. Alors, quand bien même Lester Bangs affirme dans une radicalisation du rock que le « punk c'est détester

---

[1] Stéphane Legrand, Sébastien Le Pajolec, *Lost Album*, *op.cit.*, p. 312.

[2] « J'étais attiré par les légendes de photos de mode dans le magazine *Harper's Bazaar*. Je les réarrangeais de façon à en faire des poèmes. Ma méthode était simple : trier les scories – le peu qu'il y avait – et créer mes propres coupures, laissant parfois le prix des vêtements, et pour finir, je mettais un titre. Duchamp dit que le titre d'un ready made donne un sens nouveau à l'œuvre. […] Le plus drôle c'est que le *cut-up* et le ready made étaient dans l'air, mais peu utilisés. J'ai fait un pas en avant en combinant les deux. » (Michel Bulteau, *New York est une fête*, « Deux questions à Gerard Mangala », *op.cit.*, p. 200-201.) Lester Bangs ira jusqu'à faire ironiquemet du *cut-up* une justification du plagiat pour parvenir à écrire une critique de rock : « Prenez un riff, agrafez-le à un autre et si vous vous lassez de réfléchir, souvenez-vous de William Burroughs et de sa méthode du *cut-up*, histoire d'avoir l'air d'avant-garde. Je fais ça tout le temps. », (Lester Bangs, « Comment devenir rock critic » cité *in* Jim Derogatis, *Lester Bangs, mégatonnique rock critic* (traduit de l'anglais (E-U) par Jean-Paul Mourlon, Auch, Tristram, 2006, p. 20.)

[3] Voir également à l'instar de *Crash* la description d'un accident dans *Fargo Rock City* (Chuck Klosterman, *Fargo Rock City*, *op.cit.*, p. 23-24 ; 35-36.)

[4] Apparaissent pêle-mêle au cœur du recueil les noms et les paroles de William Burroughs, Andy Warhol, Man Ray, Marcel Duchamp, Jack Kerouac, Grégory Corso, Elvis Presley, Lou Reed, John Coltrane, Richard Hell, Cette liste est non exhaustive, voir notamment Michel Bulteau, *New York est une fête*, « New York au milieu des spectres », *op.cit.*, p. 67-136.)

[5] *Ibid.*, « Flowers », p. 11-66.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

toute poétisation de votre état »[1], il se détache néanmoins une fascination commune pour une écriture fragmentaire qui poétise les ruines.

Cette fascination est alors poussée à son terme avec les ruptures poétiques qui parsèment *Strangulation Blues*. Le recueil de Clara Elliott nous entraîne vers un point de non-retour dans cette écriture de la poétisation morbide, où les ruptures sont autant poétiques (le recueil est construit par l'association de multiples fragments textuels), syntaxiques (les phrases s'achèvent, se referment ou se coupent les unes les autres), typographiques (rature, spatialisation de l'écriture, blanc laissé entre les vers) qu'esthétiques tant la poétisation de la mort et de la destruction ne font qu'unes avec l'écriture même :

> tout le monde vit dans sa propre usine de mort
> tout le monde est un criminel en liberté
> tout poème est une clé pour sa propre destruction[2]

Cette affiliation de la création et de la destruction est également présente dans *New York est une fête* dont « le pop art et la mort »[3] et « jugements derniers » témoignent de l'épuisement des corps d'artistes et de musiciens, dans une rétrospection teintée de nostalgie[4]. Mais cette propension à avancer vers la fin, à marteler la rupture dans et au-dehors du texte traverse, au-delà de ces textes précurseurs, nombre de fictions romanesques, depuis le nihilisme de *Héroes*, le délitement social de *Jesus' Son*, la schizophrénie de *Nous Autres* ou les diverses errances des rock stars décrites dans *Hellfire, The Dark Stuff, J'ai appris à ne pas rire du démon, Vous n'étiez pas là,* ou *Lost Album*.

---

[1] "Punk is hating poeticization of your condition.", (Lester Bangs, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*, *op.cit.*, p. 337 ; 407.)

[2] Clara Elliott, *Strangulation Blues*, *op.cit.*, p. 16. Ou encore : « la littérature/ a pour ambition de/ solidifier l'échec/ le spasme/ le virus/langue / de/ change/ qui/ en /est / le / puissant/ catalyseur/ ce/ sang/mauvais / en/ décom/pole/ position/ qui/ clame:/ médite:/ joue et change/ le langage ?:/ tranformant tout/ ce qui est mort/ tout le bois/ toute la paille/ du monde/ en langues », (*Ibid.*, p. 63.) Ou encore : « La mort / me reconnaîtra/ de nouveau ce soir,/ et elle aura ton visage plus d'autres électricités (…)/ je bouche de mon sang les arrivées de peaux/ que ton souffle s'épuise à effleurer de peu », (*Ibid.*, p. 175.) [les slashs sont ici des passages à la ligne]

[3] « Grâce au pop art, la mort est devenue partie prenante de la culture officielle. La bande dessinée est un support avec un déclic instantané pour faire mourir les personnages. Instantanément… sous nos yeux. Aussi n'est-il pas étonnant que le pop art ait pris ce qu'il y avait à prendre de ces images dessinées et l'ait incorporé. La meilleure définition que je puisse donner du pop art, et qui résume bien l'époque : la reproduction d'une reproduction. », (Michel Bulteau, *New York est une fête*, *op.cit.*, p. 231.)

[4] « *Il n'y a peut-être pas de fin à New York et elle diffuse toujours une multitude de souvenirs. Je ne suis pas si sûr qu'elle soit encore si généreuse en rêves. Car, au bout de la fête, il y a l'épuisement. Ces pages sont pour ceux qui croient que New York en valait la peine quand elle était une fête.* », (*Ibid.*, p. 9.)

C. « Enfouir la métaphysique » : contre la totalité, la généricité et la théorie

L'abstraction est un destin moderne

Clara Elliott, *Strangulation Blues*

Le corolaire de ce refus d'un projet et de cette fascination pour le fragmentaire est un rejet de toute forme de système totalisant, depuis les théories philosophiques jusqu'aux convenances du quotidien, que le narrateur de *Héroes* perçoit comme une « tyrannie de la perfection »[1]. Nous avons d'ailleurs observé comment cet espace façonnait de façon privilégiée des textes aux structures génériques hybrides et incertaines[2]. Ce rejet se déploie donc également sur toute ambition englobante ou sur l'installation d'une norme reconnue[3]. A l'instar de la critique rock – notamment bangsienne – s'inscrivant contre toute relecture métalinguistique, Lucas Hees présente le courant des *Electriques* comme « un travail progressif d'exténuation qui vise à soustraire le texte de la guerre de toutes les formes de fictions en liquidant tout d'abord le métalangage (aucune voix – science, cause, institution ne doit être *en arrière*) […]»[4]. Si l'on perçoit la collusion avec le motif postmoderne de « la fin des grands récits »[5], c'est avant tout l'idée d'une force spontanée qui se dégage dans ce courant électrique :

> Est électrique cette sorte d'énergie, cette force qui conduit, proportionne et rassemble, fait passer le courant pour mieux l'approfondir, mais sans le détourner au profit de la construction d'un nouvel édifice. Est électrique ce qui est refus de toute affiliation comme préliminaire à la lucidité. Est électrique enfin ce qui […] se donne clairement à lire comme une émergence sans fin qui jamais ne se transforme en système d'écriture […]. [6]

Aussi, cette résistance à tout « système d'écriture » se pare également d'une volonté anti-théorique dans cette énergie électrique qui cherche « à détruire l'impérialisme théorique,

---

[1] "No consigo entender por qué todo tiene que estar bien hecho, no me atrevo a salir de la cama y afrontar todos los días la tiranía de la perfección." (« Je ne parviens pas à comprendre pourquoi tout doit être bien fait, je n'ose sortir pas sortir de mon lit et affronter tous les jours la tyrannie de la perfection. »), (Ray Loriga, *Héroes, op.cit.*, p. 111 ; 143.)

[2] Voir *supra*, « Deuxième partie, aux frontières des genres ».

[3] « Car la vieille scie dit vrai : presque tous les rock critics sont des connards prétentieux. Comme la plupart des critiques en général, sans doute, mais surtout eux – parce qu'ils travaillent en territoire vierge, où il n'y a absolument aucune autorité, aucune norme reconnue. Et d'ailleurs il ne devrait pas y en avoir. », (Lester Bangs, « Comment devenir rock critic », art.cit., p. 314.)

[4] Lucas Hees, *Précis de dynamitage, op.cit.*, p. 32-33.

[5] , « [e]n simplifiant à l'extrême, on tient pour « postmoderne » l'incrédulité à l'égard des métarécits. », (Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, p. 7.)

[6] Lucas Hees, *Précis de dynamitage, op.cit.*, p. 24.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

car c'est en recourant à cette veilleuse nommée poésie que l'on peut tendre au concret »[1] dont Clara Elliott citant Alain Jouffroy se fait également l'écho : « la terreur a blasé le crime/la théorie a blasé l'écriture/l'échec a blasé la révolution »[2]. Lucas Hees rejoint alors un propos de Michel Bulteau dans *New York est une fête* : « Enfouir la métaphysique : tel est le lot de la vie quotidienne »[3]. Cette formule peut être ici élevée au rang de précepte au sens où elle témoigne d'une tentation récurrente – et paradoxale de cet espace aux confins parfois si érudits – de s'évader de tout parti pris théorique et intellectualisant, à l'instar de Chuck Klosterman dans *Killing Yourself to Live* :

> Qui décide de ce qui importe ou pas ? Comment savons-nous les choses que nous savons ? Il n'y a pas de vérité. Il n'y a pas de culture. Je ne sais pas pourquoi l'eau de cette douche d'hôtel me fait penser comme un maoïste. [4]

Malgré la légèreté de la formulation, on perçoit dans cette distanciation non seulement de la vérité mais aussi des modèles culturels, une véritable pétition de principe à la fois contre tout empire théorique[5] – idée relativement partagée même dans les sphères de la théorie – et contre toute réflexion trop approfondie – ce qui est nettement moins commun – dont John Mortland donne un aperçu dans les premières lignes de sa « Préface » au deuxième volume des chroniques bangsiennes : « La vérité est que je ne lisais jamais d'un œil critique : j'aimais ce que j'aimais et, si un de ses textes ne me séduisait pas, je passais simplement au suivant sans beaucoup y réfléchir. »[6].

Cette perspective d'une lecture naïve et délestée de sens critique est bien souvent radicalisée dans un rejet de tout projet rationnel théorique, critique ou même réflexif, qui tend parfois à une régression assumée (« Le punk c'est l'inutilité. […] Le punk c'est la fainéantise

---

[1] « Et les ombres […] des électriques eux-mêmes se mouvant comme un vol de cygnes sur la ligne d'horizon de *Manifeste* sont là comme les prismes de ce refus, de cette lucidité, de cette veilleuse individuelle qui fonctionne comme un appareil à détruire l'impérialisme théorique, car c'est en recourant à cette veilleuse nommée poésie que l'on peut tendre au concret. », (*Ibid*., p. 24-25.)

[2] Clara Elliott, *Strangulation Blues, op.cit.*, p. 183.

[3] Michel Bulteau, *New York est une fête, op.cit.*, p. 81.

[4] "Who decides what matters and what does not? How do we know the things that we know? There is no truth. There is no culture. I am unsure why the water in this hotel shower is making me think like a Maoist.", (Chuck Klosterman, *Killing Yourself to Live, op.cit.*, p. 67 ; 92.)

[5] Ce rejet de l'essentialisation autour de notions préétablie s'inscrit assez facilement dans le postmodernisme, en tout cas tel qu'il est défini par Linda Hutcheon : "Like much contemporary literary theory, the postmodernist novel puts into question that entire series of interconnected concepts that have come to be associated with what we conveniently label as liberal humanism: autonomy, transcendence, certainty, authority, unity, totalization, system, universalization, center, continuity, teleology, closure, hierarchy, homogeneity, uniqueness, origin.", (Linda Hutcheon, A poetics of postmodernism (history, theory, fiction), New York, Routledge, 1988, p. 57.)

[6] "Truth is, I never read his work critically; I liked what I liked and if something else he wrote didn't engage me, I just moved along to the next thing without giving it much thought.", (John Mortland, "Introduction" *in* Lester Bangs, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste, op.cit.*, p. xiii ; 9.)

à son apogée et fière d'y être »[1]). Cette part sombre voire crasse devient parfois finalement le seul postulat éthique et esthétique s'opposant à une trop puissante intellectualité à l'instar de l'anecdote à propos de Steve Jones cité par Nick Kent dans sa « Préface » à *The Dark Stuff* :

> Autre caractéristique de Steve : il ne savait ni lire ni écrire. Je vous raconte tout cela pour bien vous faire comprendre la nature profonde des Sex Pistols, d'où ils venaient – pas de l'imagination fêlée de l'intello McLaren, en tout cas.[2]

Sans aller jusqu'à généraliser cette posture régressive, ce refus de la systématisation intellectuelle fait écho au corpus de différentes manières. Sur un plan théorique justement, il s'inscrit en quelque sorte dans une filiation avec le pragmatisme philosophique, dans son refus de trancher dans les antagonismes[3] mais également dans une posture *arty* et dilettante, largement répandue dans les personnages fictionnels et les postures d'essayistes. Mais il explicite également le recoupement entre hybridité générique et diffractions de la rupture sur les plans typographiques, syntaxiques, thématiques et esthétiques. Il reste néanmoins à mesurer si tant est que cela soit possible, l'authenticité de ce parti pris contrebalancé par de multiples phénomènes de pose et de mise en scène qui rendent ambigus ce modèle *a priori* partagé.

II. La question de la posture et de l'authenticité

> Il était impossible de savor ce qui tenait de la réalité ou ce qui tenait de la pose.
>
> Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning*[4]

A. Jeunisme, dandysme, décadentisme, dilettantisme, snobisme ?

> Le metal avait toujours été un peu stupide. Maintenant, il n'était même plus branché.
>
> Chuck Klosterman, *Fargo Rock City*

Le personnage d'Henri Wotton, « dandy contemporain, […] *flâneur*, […] *boulevardier* »[1] s'inscrit dans une longue filiation qui se déploie sur les plans littéraire – par

[1] "Punk is pointlessness. […] Punk is laziness at apogee with no apologies.", (Lester Bangs, *Ibid.*, p. 337-338 ; 407-408.)
[2] "Another thing about Steve:. He could neither read or write. I'm telling you this so you'll understand where the real essence of the Sex Pistols stemmed from. It didn't stem from Malcolm McLaren's crackpot art-college concepts.", (Nick Kent, *The Dark Stuff, op.cit.*, p. xvi ; 10-11.)
[3] Voir *infra*, « Quatrième partie, contrepoints de convergence ».
[4] "It was impossible to know what was really real and what was mere posing", (Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning, op.cit.*, p. 224-225.)

l'actualisation du récit d'Oscar Wilde – et culturel en interrogeant différentes fameuses postures consacrées d'intellectuels depuis le XIXe siècle : dandysme, décadentisme, dilettantisme, snobisme. Aussi, la part *underground* du rock investit tout aussi bien les bas-fonds urbains et secrets qu'elle n'attire les artistes, intellectuels originaux ou dandys dilettantes, affirmant la tension entre un *art rock* cultivé et une sous-culture à visée alternative. Cette postérité du dandysme s'avère d'ailleurs aussi bien marquante pour les personnages romanesques que pour les artistes.

Ces différentes postures individuelles empreintes d'originalité sont comme la conséquence naturelle de ce refus de toute totalité, système ou autorité théorique et catégorielle : culture *mod* des années soixante ou figures multiples de l'artiste solitaire dans *New York est une fête*. C'est en ce sens que les textes mettent en avant des figures de dandys, bercés par la mode, le look[2], « saisissant l'éphémère »[3] à l'instar de la réalisation du *Cathode Narcissus* dans le *Dorian* de Will Self, et fascinés par leur propre style :

> Car tel était le style de cet homme : suprêmement stylé. Collectionneur de *bons mots*, de formules et d'aphotegmes, improvisateur d'impassibles rodomontades *ex tempore* dûment préparées, sa pire crainte dans la vie était le manque d'éloquence ou, pis encore, l'*esprit d'escalier*. [4]

Omniprésente dans ce roman, cette question d'une décadence contemporaine[5] ou tout du moins d'une posture non seulement des artistes mais du public des concerts de rock traverse de part en part récits et essais de cet espace littéraire.

---

[1] "People who met him at the square cocktail parties […] assumed that he styled himself as some contemporary dandy, flaneur, or boulevardier, and that he saw himself as a work of art . Whereas people who met him in squats or at underground clubs, took it for granted that he had a private income. But neither lot was correct. Wotton lived off this wife, and he had no other creations besides those, such as Dorian, whom he met and manipulated.", « Les gens qui le rencontraient dans les cocktails […] voyaient en lui un dandy contemporain, un *flâneur*, un *boulevardier*, et supposaient qu'il se considérait lui-même comme une œuvre d'art ; ceux qui le rencontraient dans des squats ou des clubs underground supposaient qu'il avait une fortune personnelle. Suppositions fausses dans les deux cas. Wotton vivait aux crochets de sa femme et ses seules créations étaient les personnages, tels que Dorian, qu'il manipulait. », (Will Self, *Dorian*, *op.cit.*, p. 40-41 ; 57.)

[2] Voir par exemple une des descriptions de Dorian, *ibid.*, p. 140-141 ; 189.

[3] "When I did the original, he said, I guess I was catching the briefest moment in time, that kind of androgynous New Romantic look of the early eighties […] maybe this version of *Cathode Narcissus* is of its time too.", « Quand j'ai fait l'original, dit-il, je crois avoir saisi l'éphémère, cette espèce de look androgyne néoromantique du début des années quatre-vingt. […] Peut-être que cette version de *Cathode Narcissus* est de son temps, elle aussi. », (*Ibid.*, p. 163 ; 217.)

[4] "This was the manner of this man – supremely mannered. A collector of *bons mots* and apercus and apophthegms, an alfresco rehearse of the next impassioned, extempore rodomontade, whose greatest fear in life was inarticulacy, or worse, *esprit de l'escalier*.", (*Ibid.*, p. 7; 18.)

[5] "*Too* decadent? Who gives a shit about being too decadent, when to be contemporary is to be absolutely so?", « *Trop* décadents ? Qui peut craindre d'être trop décadent ? C'est la définition même de l'homme contemporain. », (*Ibid.*, p. 59 ; 85.)

Cette tension entre fans authentiques et posture branchée est explicitée par *Chuck Klosterman* dans *Killing Yourself to Live* dans une mise en scène bien consciente de soi et des autres :

> Ce n'était pas une bande de branchés essayant de se faire remarquer par d'autres branchés ; c'étaient des cols bleus, tous en train d'essayer de ressentir sans ironie de la musique qui signifiait honnêtement quelque chose pour eux quand ils étaient ados. Tant de concerts rocks auxquels j'ai assisté étaient remplis de gens qui étaient là uniquement *pour être là*, et qui voulaient juste être vus par d'autres personnes qui étaient uniquement là *pour être là*. [1]

Il achève d'ailleurs dans *Fargo Rock City* de lier genre musical et posture stylistique en exposant le programme du glam rock :

> Comme toujours, c'est l'étrange clé qui permet de ne pas avoir l'air ridicule : tant que tout le monde sait que vous le faites exprès.
> Ce qui nous amène aux premiers temps du glam rock, que le révisionnisme culturel a commencé à appeler glitter rock, principalement pour minimiser l'importance de son évolution en glam metal (je n'ai jamais entendu personne utiliser le terme « glitter metal »). Le glam rock est l'incarnation suprême du glamour fabriqué. […] L'idée est que pour être une rock star, *vous devez avoir l'air d'une rock star*. […] Même si vous ne possédez aucun glamour naturel, vous devez être glamour. […] La question de savoir si la culture pop oscille entre style et substance ne se pose plus – c'est un fait. [2]

Questionnant ainsi la recherche obsessionnelle du cool[3] (« la société est tout entière pleine de gonzes lessivés occupés à se montrer Cool »[4]), de la stylisation de l'apparence d'ailleurs bien souvent faussement négligée[5], il s'agit en un mot d' « avoir l'air rock » ou même d' « être rock » :

---

[1] "This was not a bunch of hipsters trying to be seen by other hipsters; these were blue-collar people, all trying to unironically experience music that honestly meant something to them when they were teenagers. So many of the rock concerts I've attended have been filled with people who were there only *to be there*, who just wanted to be seen by other people who were there only only *to be there*.", (Chuck Klosterman, *Killing Yourself to Live, op.cit.*, p. 42; 39.)

[2] "As always, that's the singular key to appearing ridiculous; as long as everyone knows you're doing it, it's completely cool. That brings us to the early days of glam rock, which cultural revisionists have started to call glitter rock, mainly to downplay its evolution into glam metal (I've never heard anyone use the term "glitter metal"). Glam rock is the ultimate personification of constructed glamour. […] The idea is that in order to be a rock star *you have to be a rock star*. […] Even if you don't possess altruistic glamour, you can be glamourous. […] I no longer think there's any question about whether or not pop culture swings on a pendulum between style and substance – it does.", (Chuck Klosterman, *Fargo Rock City, op.cit.*, p. 59 ; 71-72.)

[3] "In 1989, I could run 400 meters in 53.9 seconds. And the fact that I can so precisely remember this reminds me why I will never, ever be cool.", « En 1990, je pouvais courir 400 mètres en 53 secondes 9/10. Et le fait que je puisse m'en souvenir aussi précisément me rappelle que je ne serai jamais, jamais cool. », (Chuck Klosterman, *Killing Yourself to Live, op.cit.*, p. 64 ; 87.)

[4] "[…] a whole society fulla deadbeats being Cool", (Lester Bangs, *Psychotic Reactions and Carburetor Dung, op.cit.*, p. 75 ; 123.)

[5] ""I'm [not] obsessed by looks – least of all my own – they're such a superficial thing." "You say that Dorian, you say that, but we are in age when appearances matter more and more. Only the shallowest of people won't judge by them."", « […] je ne suis pas du tout obsédé par le look, surtout pas le mien. C'est tellement superficiel. » « Tu dis ça, Dorian, tu dis ça, mais nous sommes entrés dans l'âge du paraître. Sauf pour quelques marginaux, seules comptent les apparences de nos jours. », (Will Self, *Dorian, op.cit.*, p. 20 ; 35.)

> Elle [ma mère] n'arrivait pas à comprendre que je ne *voulais* pas avoir les cheveux longs – il *fallait* que j'aie les cheveux longs. Mon désir de longues mèches flottant au vent n'avait quasiment rien à voir avec la mode et ce n'était pas non plus une forme de protestation contre les structures de la société traditionnelle. Ma motivation était bien plus philosophique. Je voulais « avoir l'air rock ». Etre rock, c'était tout pour moi. Ca semblait être la réponse à tous les problèmes que je pensais avoir, moi, petit Blanc maigrichon vivant dans une ferme familiale du Dakota du Nord. Je ne savais ni chanter ni jouer d'aucun instrument, mais je savais que j'avais le potentiel pour être un rocker. [1]

Chuck Klosterman rejoint alors les interrogations du narrateur de *Dorian* sur la proximité toute postmoderne de la mode, la pop, la politique ou le marché de l'art :

> La mode de la rue était en synergie avec la pop music, la pop music en synergie avec la politique, la politique se drapait dans le manteau humanitaire de la princesse et les singeries des artistes conceptuels galvanisaient tout le monde. Alors quelle importance si cette ronde vertigineuse avait un parfum fin de siècle ? Parce que c'était bel et bien la fin du XXe siècle, et après cent ans de déclin voulu, l'idée que les choses iraient forcément en s'améliorant flottait dans l'air. [2]

Cette question d'une décadence fin-de-siècle, posée à de multiples reprises, devient quasiment inévitable, tant ces connexions apparaissent problématiques. Elles sont notamment exposées au cœur de *Great Jones Street*, qui dans l'impossibilité du retrait de Bucky Wunderlick, fait marcher côte à côte, les avant-gardes artistiques, l'*underground* mais également le marché de l'art et les agents de musiciens. Cette mise en scène d'un entremêlement des pôles apparemment opposés (l'*underground* et le libéralisme culturel) puis d'une victoire du second sur le premier[3], sont comme autant d'illustrations romanesques de la

---

[1] "What my mom failed to understand was that I didn't even want long hair – I *needed* long hair. And my desire for protacted, flowing locks had virtually nothing to do with fashion, nor was it a form of protest against the constructions of mainstream society. My motivation was far more philosophical. I wanted to rock. To me, rocking was everything. As a skinny white kid on a family farm in North Dakota, it seemed to be the answer to all the problems I thought I had. I couldn't sing and I played no instruments, but I knew I had the potential to rock.", (Chuck Klosterman, *Fargo Rock City, op.cit.*, p. 1; 13.) Ou encore : « Ce type, Pierre, il me plaît. Il avait dit avec son sourire de travers « z'êtes dev'nues rock, les filles ? ». C'est drôle. T'es rock, t'es pas rock. La vie rock. », (Maylis de Kerangal, *Dans les rapides, op.cit.*, p. 27.)

[2] "Street fashion synergised with pop music, pop music energised politics, politics draped about its suited shoulders the humanitarian mantle of the Princess, and the cartoon antics of conceptual artists galvanized everybody. So what if the whole giddy rondo had the air of the *fin de siècle* about it? Because i twas the end of the twentieth century, and after a hundred years of willed decline, there was a feeling abroad in the land that things could only get better.", (Will Self, *Dorian, op.cit.*, p. 267 ; 346.)

[3] "How about introducing me to Warhol and Burroughs and that photographer guy? […] we can create a scene together […] Hard to imagine that this inauspicious beginning […] come to be deemed as significant as the first meeting between Rimbaud et Verlaine. Hard – because it won't. By the early 1980s the avant-garde was busy being franchised and sold off to a series of designer labels and purpose-designed emporia. Halston, Gucci, Fiorucci. Only somebody as staggeringly ill-informed as Dorian Gray could have imagined that there was still a 'scene' to be created in Manhattan", « De me présenter à Warhol et à Burroughs et à ce photographe? […] On peut créer une… une nouvelle école ensemble. […] Difficile d'imaginer […] que cette rencontre minable soit considérée plus tard avec le recul, comme aussi significative que la première rencontre de Rimbaud et Verlaine. Difficile…parce qu'il n'en sera rien. A l'amorce des années quatre-vingts, l'avant-garde s'occupait surtout de se faire franchiser ou de se vendre à des labels de design et à des empires industriels basés sur le design. Halston, Gucci, Fiorucci. Seul un égaré aussi douloureusement désinformé que Dorian Gray pouvait imaginer qu'il y avait encore une « école » à créer à Manhattan. », (*Ibid.*, p. 90-91 ; 126-127.)

disparition de l'avant-garde[1]. Ces représentations fictionnelles croisent de multiples questionnements théoriques contemporains depuis la problématique du postmodernisme chez Jameson à la disparition de la culture partagée chez Levine[2].

Mais cette mise à distance d'un cool superficiel et d'un look travaillé ne peut occulter la démarche subversive des styles vestimentaires et sociaux mis en évidence par Dick Hebdige dans *Subculture*. Aussi, cette tension propre au rock – exemple paradigmatique de cette question – tend à se confronter dans un glissement vertigineux depuis la stylisation subversive à une recherche obsessive d'une attitude cool. A nouveau, c'est l'idée d'une méta-authenticité[3] proposée par les auteurs de *Rock Criticism from the Beginning* qui vient résoudre cette question de la posture, en postulant l'affirmation depuis le virage de la nouvelle pop du primat de la distance et de l'ironie dans l'investissement de l'amateur au-delà des problématiques consuméristes[4].

B. Conséquences du style : posture d'auteur et littérature « branchée »

> Pour lui, Dorian était un de ces êtres insolites qui transforment en réalité les fictions qu'ils sont capables d'écrire (bien plus divertissants que ces poseurs qui écrivent les fictions qu'ils n'osent pas réaliser) […].
>
> Will Self, *Dorian*

Le style est donc le lieu paradoxal d'une affirmation identitaire[5] et d'une fixation (temporaire) de motifs identifiables, facilement disponibles pour tout réinvestissement voire toute récupération. Ce réinvestissement est d'abord celui des acteurs des « sous-cultures » et des personnages médiatisés par l'écriture. Mais quand Will Self s'attribue ironiquement le statut d'un poseur écrivant « les fictions qu'[il n'ose] pas réaliser », il déplace le curseur du personnage de fiction vers l'auteur. Aussi, c'est bien la posture de l'auteur et le statut de cet espace littéraire qui peuvent poser question au travers de la mise en perspective – dans un

---

[1] Voir sur cette question Hal Foster, *Le retour du réel, Situation actuelle de l'avant-garde (The Return of the Real)*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2005 [1996].
[2] Voir *supra*, « Introduction » et Lawrence Levine, *Cultures d'en haut, cultures d'en bas, op.cit.*
[3] Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning, op.cit.*, p. 224-225.
[4] "The reactions to New Pop prepared the ground for what must be considered the dominant set of values since the early 1990s: what we called a new pop sensibility based on the aestheticization of both the act of and the products involved in consumption. The "art" of the dandy has become available to anybody with enough money to spend and *enough imagination to invest the objects with specific values*. The insight that all music is product and that we are all consumers makes *distance and irony central* to contemporary pop criticism […]", (*Ibid.*, p. 324.) [je souligne]
[5] Voir à nouveau l'étude d'Hebdige sur les styles teddy boys, mods, rockers, skinheads et punks dans *Sous-culture, op.cit.*

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

mauvais jeu de mots – d'une littérature branchée[1]. Reprenant les théories de Grossberg, les auteurs de *Rock Criticism from the Beginning* rappellent qu'il existe quatre postures d'investissements du critique : sentimental, hyperréaliste, inauthentique (jusqu'au grotesque) ou ironique[2]. Déployant ce schème, il existe une oscillation incessante entre la manifestation de la passion de l'auteur et sa distanciation ironique de l'objet.

C'est cette oscillation qui empêche de savoir ce qui est réel et ce qui tient de la pose (« what was really real and what was mere posing »[3]). Mais c'est également elle qui explique la concomitance d'une terminologie passionnée, authentique voire naïve et de l'emploi parfois violent de l'ironie[4]. Dans cet interstice s'immisce un recours multiple à l'outrance. Cette dernière est à la fois thématique et stylistique, tant les textes investissent aussi bien des arrière-plans qu'ils ne les parcourent parfois de manière grossière. En effet, l'omniprésence de la vulgarité appartient en un sens à la simplicité, à l'efficacité, à l'aspect percutant et provocateur du rock. Si l'apogée est peut-être atteint avec certains extraits d'*American Psycho* ou de *Human Punk*[5], il existe de multiples exemples de cet emploi récurrent à la vulgarité, à la grivoiserie et à la provocation et des références constantes à la sexualité[6].

Ce penchant pour la transgression vulgaire et grivoise se manifeste, outre le corpus romanesque, au travers des chroniques de Bangs, qui font la part belle à l'insulte et à l'apostrophe violente et injurieuse[7]. De la même façon, cette propension à l'invective, qui est présente chez Nick Hornby par exemple, se double aussi bien souvent d'une création de néologisme ou de mots composés, visant à décrédibiliser un académisme pompeux ou une cible préférentielle de ces railleries acerbes et violentes, tels ces trois exemples des chroniques de Bangs : « Et le simple chagrin, fût-il ressassé jusqu'à toute la prolixité électro-technocratique qu'on voudra, est loin d'être la même chose que l'angoisse »[8], « un crypto-universitaire codificateur »[9], ou encore « démonologie dylanienne »[10]. Au contraire, il existe

[1] Sur la définition éphémère du « branché » ou « preppie », voir Chuck Klosterman, *Fargo Rock City*, *op.cit.*, p. 54 ; 67.
[2] Voir Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning*, *op.cit.*, p. 47 ; 225.
[3] *Ibid.*, p. 224-225.
[4] Poursuivant le parcours depuis la question de la posture, les auteurs de *Rock Criticism from the Beginning* analyse la question de la distance en fonction de celle de l'ironie, *ibid.*, p. 225.
[5] Voir par exemple John King, *Human Punk*, *op.cit.*, p. 80-82 ; 118-120.)
[6] "- No eres más que una mierda virgen, pero reconozco que tienes cierta gracia. Me refiero a que no eres uno de esos subnormales capaces de soplar las velas de una tarta de cumpleaños con el agujero del culo. Supongo que no.", « - Tu n'es qu'un petit puceau de merde, mais il faut avouer que tu ne manques pas d'humour. Je veux dire que tu n'es pas un des ces arriérés incapables de souffler les bougies d'un gâteau d'anniversaire avec le trou de leur cul. », (Ray Loriga, *Héroes*, *op.cit.*, p. 46 ; 54.) Le contre-exemple parfait serait le roman de Savitzkaya.
[7] Voir Anthony Manicki, « Lester Bangs, critique rock », art.cit., p. 180.
[8] "electro-technocratic prolixity", (Lester Bangs, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*, *op.cit.*, p. 167; 217.)
[9] "some codifying crypto-academic", (*Ibid*,. p. 334 ; 403.)
[10] "Dylan's demonology", (*Ibid.*, p. 67 ; 89.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

un « lexique rock », au sens de présences d'expressions décontractées, familières et conviviales comme les qualificatifs « mec »[1] « cool » ou « à la coule »[2] symbolisant parfaitement cette atmosphère chaleureuse et simple qui traverse les romans.

On s'est ici concentré sur le versant provocateur de ce balancement entre investissement affectif[3] et distanciation ironique. Et si la question de la posture est une question insoluble, elle est finalement féconde en cela qu'elle se construit consciemment ou non sur des phénomènes d'identifications langagières. Ces derniers façonnent alors des écarts plus ou moins fantasmés mais s'inscrivent dans la production d'une communauté éphémère dont l'outrance et la pose sont les marqueurs en creux d'un investissement littéraire authentique.

III. Réceptions dissonantes

> La pop est une histoire de fantasmes : celui de l'artiste, celui du fan, du fan qui fantasme sur l'artiste, de l'artiste qui fantasme sur le fan […]
>
> Greil Marcus, « Préface » *in Awopbopaloobop Alopbamboom*

Les échos dissonants du rock médiatisés par les textes parviennent finalement au-delà de ces postures d'auteurs jusqu'à la sphère réceptive. Le lecteur, entendant ces échos, devient peu à peu une figure hybride, parfois exclue par les textes, parfois invoquée par les narrateurs mais toujours à mi-chemin entre l'audition et la lecture. Le critique, devant la dissonance du rock, se pose quant à lui la question de l'origine de son écriture, tendu entre sa volonté de distancier l'objet de ses recherches et de ne pas être totalement extérieur au référent auquel il renvoie. Enfin, devant la puissance de ses résonances musicales, c'est finalement la figure du fan ou de l'amateur qui s'impose comme un modèle pour l'écrivain et le critique, en ce sens qu'elle condense la passion commune, animée voire irrationnelle des auteurs.

[1] Voir les emplois récurrents chez Loriga ou Brizzi ou encore voir *ibid.*, p. 349 ; 422.
[2] Voir Chuck Klosterman, *Killing Yourself to Live, op.cit.*, p. 153 ; 198.
[3] Voir *infra*, « La passion musicale : portrait du critique en fan ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

A. La question de la réception : « l'audi(lec)teur »

I never dreamed/I'd have to/I had to/I had to/sacrifice/you

Patti Smith, "work song" *in Early Work*

Si Patti Smith se permet de sacrifier son destinataire poétique, la spécificité de cet espace littéraire interroge au contraire une double question de réception individuelle et collective. En effet, s'il apparait bien souvent pris en compte au sein de certains textes, la multiplicité des références musicales appellent une spécialisation plus ou moins accrue de l'individu-lecteur[1]. Ce dernier se trouve donc bien souvent dans une situation hybride avec laquelle joue les auteurs en instaurant un double processus visuel et auditif – parfois quasiment interactif. En effet, de nombreux textes multiplient les adresses au lecteur[2], feignant une écriture immédiate et quasiment performative à l'instar de cette adresse ironique dans *Killing Yourself to Live*: « « Si ces sujets ne vous intéressent pas, ne lisez pas ce livre. »[3]

Autre exemple de ce phénomène, en voyant dans les paroles de Thom Yorke une annonce prophétique des attentats du 11 septembre[4], Chuck Klosterman propose au lecteur, dans une note qui lui est dédié, d'écouter l'album *Kid A* de Radiohead : « Note au Lecteur : Vous seriez peut-être avisé de passer *Kid A* à peu près maintenant, vu que je ne suis pas très bon pour expliquer ce genre de truc. »[5]. Il joue alors sur les temporalités différentes de l'écoute et de la lecture et envisage au travers de la description de cet album, une double activité durant le processus de lecture. Cette double expérience à la fois littéraire et musicale se joue à de multiples reprises, à l'instar d'une digression de la narratrice de *Hymne* à propos du « philosophe Gilles Châtelet (que je relis en ce moment en écoutant Hendrix, car il est des

[1] Voir à nouveau le propos éclairant de Vuong dans *Musiques de roman* : « En somme, on ne peut écrire sur la musique que parce qu'on en a écouté ; le lecteur ne comprendra pleinement la description que s'il n'est pas sourd. Mais, l'éventail des compétences chez celui-ci varie à l'infini, allant de l'ignorance à la spécialisation : c'est-à-dire que l'acte de lecture, en tant qu'il reconfigure le monde du texte, sera un procès unique dans le temps et individuel dans l'esprit de chacun. […] Il y a une activité de lecture qui transforme à l'infini le texte selon chaque lecteur et selon chaque lecture. », (Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman, op.cit.*, p. 45-46.) Voir également *supra*, « Première partie, critique de l'ontologie du rock »).

[2] "Huh? Wazzuh?" This leads a whole new battery of abstract inquiries: Here again, what exactly are we referring to when I say "heavy" metal?", « La plupart des lecteurs se posent maintenant quelques questions relativement légitimes, du genre : « Hein ? Quoi ? » Ce qui entraîne un feu nourri d'interrogations abstraites : ici encore, de quoi parlons-nous quand je dis « heavy metal » ? », (Chuck Klosterman, *Fargo Rock City, op.cit.*, p. 25 ; 37.) Voir également l'ensemble du récit de François Bégaudeau, *Mick Jagger, un démocrate*.

[3] "If these are not things that interest you, do not read this book.", (Chuck Klosterman, *Killing Yourself to Live, op.cit.*, p. v ; 7.)

[4] *Ibid.*, p. 85 ; 114.

[5] "You may want to consider playing *Kid A* right about now, since I'm always so good at explaining shit like this.", (*Ibid.*, p. 87 ; 117.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

lectures qui s'accordent à sa musique et d'autres pas du tout »[1]), ou dans le prologue de *The Dark Stuff*, dans lequel Iggy Pop insiste sur la force entraînante de la lecture vers l'audition[2].

On se situe ici dans les méandres d'une expérience privilégiée et intermédiale d'une lecture auditive ou audition lectoriale. Cette « reading experience »[3] témoigne alors de la nécessité de privilégier des moments d'écoute dans le temps de la lecture, à l'instar de la dizaine de pages consacrée à *Kid A* dans *Killing Yourself to Live*. Mais le lecteur n'est pas simplement cet « audilecteur » invité à l'écoute mais également à l'action. Il est en effet peut-être le lieu, l'« ailleurs » où sont recueillis « les échos » de la mode, instrumentalisant la lecture comme un moyen de recollection du fragmentaire dans *Rose Poussière* : « […] une mode qui suggère fragmentairement un autre monde et quelques instruments pour y parvenir ; les échos en sont recueillis ailleurs […] »[4]. Ou à rebours de ce mouvement de reconstruction d'un monde disparu, il est également celui appelé à suivre le mouvement sauvage de la musique, détruisant l'objet même de sa lecture :

> Le punk c'est déchirer des articles comme celui-ci. […] Le punk c'est lire cet article mécaniquement parce qu'il n'y a rien d'autre à faire et les mots passent sur vous sans bruit comme des cendres. […] Le punk n'est plus qu'un terme adoré des médias. Le punk c'est tout ce que vous faites et qui devrait avoir des conséquences mais ou qui n'en a pas ou vous vous en foutez. Punk est le mot dépourvu de sens que tout le monde en a marre d'employer n'importe comment pour exprimer un état d'esprit et un mode de vie qui sans être très complexes ne peuvent être réduits davantage qu'ils ne l'ont déjà été à une pratique préverbale rudimentaire. Le punk est quelque chose qu'il vaut la peine de détruite à toute allure. Espérons que cet article accélèrera les choses. [5]

Cette invocation à la destruction du texte suit ici une destruction du sens et l'article se propose comme un moyen d'accélération de sa propre fin. Aussi, dans les deux exemples précédents, l'écoute n'est plus le renvoi littéral à un référent musical donné, mais elle est

---

[1] Le texte se poursuit d'ailleurs : « Gilles Châtelet se combine superbement avec la musique de Hendrix, Artaud aussi, mais Proust pas du tout, Proust est incompatible avec la musique de Hendrix, pour donner un exemple concret. », (Lydie Salvayre, *Hymne, op.cit.*, p. 189.)

[2] "Yet, reading this creepy book, Iwanted to hear the music again. I was interested. As for « today's music industry » and its bed-mate « music journalism », I just don't care anymore. How could I ?", « Et pourtant, en lisant ce bouquin à vous coller la chair de poule, j'ai eu envie d'entendre à nouveau la musique y afférant. J'étais pris. Alors que l' « industrie du disque » et son compagnon de coucherie, le « journalisme musical », je n'en ai plus rien à foutre. Mais alors vraiment rien. », (Iggy Pop, "Foreword" *in* Nick Kent, *The Dark Stuff*, *op.cit.*, p. xi ; 4.)

[3] Voir Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning*, *op.cit.*, p. 341.

[4] Jean-Jacques Schuhl, *Rose Poussière*, *op.cit.*, p. 46.

[5] "Punk is ripping up articles like this one. […] Punk is reading this article mechanically because there's nothing else to do and the words glide by like cinders. Punk is just a word dug by media. Punk is anything you do that should have consequences but either doesn't or you ignore them. Punk is a meaningless word that everybody is sick to death of purpoting to represent a state of mind and lifestyle which while not so very complex cannot be reduced any further than it has been already in inchoate preverbal practice. Punk is something worth destroying posthaste. Hpefully this article will speed that process.", (Lester Bangs, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*, *op.cit.*, p. 338 ; 406-409.)

employée comme une métaphore actualisée d'un mouvement plus profond : recollection des fragments textuels ou fragmentation du texte à l'invitation de ce dernier.

La part laissée au lecteur est donc très importante sur le plan individuel, mais elle induit également une dimension collective de premier plan. En effet, si la spécialisation individuelle apparaît comme fondamentale dans ce double mouvement lectorial et auditif, son glissement vers un horizon d'attente collectif interroge l'infinité des lectures possibles, eu égard à l'infinité d'un « éventail des compétences »[1]. La variabilité de cette échelle de compétences permet une fois encore de mettre en avant le pouvoir du référent musical et sa force exclusive ou inclusive.

En effet, une saturation de références peut écœurer le lecteur non averti, mais se manifeste également comme un risque pris par l'auteur, façonnant plusieurs de niveaux de lecture d'une œuvre. Aussi, le roman peut être lu, compris et apprécié par un lecteur non-averti. Se laissant bercer par l'ambiance et la « physionomie » de la musique en question, le lecteur se fait dans le roman une idée, peut-être erronée, de la chanson qui y est citée. La fiction assure alors la continuité de la lecture et renverse l'exclusion première engendrée par la méconnaissance du lecteur. Ce jeu participe en un sens, du partage d'une même désinvolture, façonnant un goût commun transculturel aux « connotations partagées »[2].

B. Ecrivains et critiques face au rock : appartenance ou extériorité ?

> […] loin d'être anti-intellectuelle, la Fête est *a*-intellectuelle, elle ne fait aucune promesse et ne réclame pas de chercheurs sur le terrain.
>
> Lester Bangs, *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*

Le deuxième de ces échos dissonants sur la sphère réceptive tient à la posture ambiguë du critique qui envisage le rock et cet ensemble de texte. En effet, à l'instar de Hebdige, citant Barthes dans *Subculture,* « [n]ous voguons sans cesse entre l'objet et sa démystification, impuissants à rendre sa totalité : car si nous pénétrons l'objet, nous le

[1] Voir Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*, *op.cit.*, p. 45-46.

[2] « Ainsi, le thème, en musique classique, anonyme ou non, est original et unique : « Aimez ce que jamais on ne verra que deux fois. » Le thème littéraire (l'amour, la mort) est une entité qui transcende le texte, parcourt les textes, et tout au contraire du thème musical, il est la chose au monde la mieux partagée : n'a-t-on pas dit qu'une culture, ce sont des connotations partagées ? S'il est transtextuel, il est même transculturel. », (Françoise Escal, *Contrepoints*, *op.cit.*, p. 23.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

libérons mais nous le détruisons ; et si nous lui laissons sons poids, nous le respectons, mais nous le restituons encore mystifié. »[1].

Cette aporie du chercheur est sans cesse mentionnée dans les travaux qui s'intéressent à ces questions dans un cadre académique. Dans *Rock Criticism from the Beginning*, les auteurs font également part de cette double tension entre nécessité d'une appréhension distanciée et proximité avec le milieu[2] faisant convoyer les critiques dans une « socialité théorique »[3]. Aussi, face à l'apparent caractère « illégitime » du rock et la nécessité de légitimation de l'objet, le critique universitaire se trouve dans une posture délicate et ambiguë. De nombreuses analysent indiquent en effet le caractère « ambigu, multiple, à la fois gorgé de social et de musical [m]ais aussi isolé, silencieux et peu étudié » de l'objet rock[4]. Cette illégitimité tend même à être redoublée eu égard aux acteurs de la scène rock refusant l'académisation et la « réduction de l'éclairage sociologique »[5]. Plutôt que de conclure avec Hebdige que nous risquons encore de « parler *excessivement* du réel », tant « [l]'analyse des styles sous-culturels, alors qu'elle semblait initialement nous rapprocher du monde réel et nous faire communier avec « les gens », finit simplement par confirmer la distance entre le « texte » et le lecteur, entre la vie quotidienne et le mythologiste qui se trouve encerclé, fasciné et, en définitive, exclu par elle »[6], nous dirions comme dans *La Passion musicale* que, « [l]a question n'est pas de revenir à l'œuvre comme œuvre, mais de dissoudre l'opposition entre l'œuvre et le social en proposant une théorie active de ce qui les relie. »[7].

Cette théorie active voit ici la transcendance de cette posture délicate par la figure du critique rock voire de l'écrivain-journaliste. Et cette activité se trouve ici à la fois dans une appartenance de l'auteur à la communauté décrite à l'instar de Tom Wolfe[8], Hunter S. Thompson[9] ou Lester Bangs.

---

[1] Dick Hebdige, *Sous-culture*, *op.cit.*, p. 147.
[2] "What can be said is also restricted by a view of knowledge that privileges both encyclopedic hardware and the software of proximity to artists and milieus.", (Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism*, *op.cit.*, p. 342.)
[3] « « On a coupé notre cordon ombilical, et nous voilà en marge de la société, en position d'extériorité, condamnés à produire des analyses de la culture populaire qui ont toutes les chances d'être impopulaires. Nous sommes condamnés à une « socialité théorique » (Barthes, 1957), enfermés à huis clos dans le texte, coincés entre notre objet et la lecture que nous en faisons », (Dick Hebdige, *Sous-culture*, *op.cit.*, p. 147-148.)
[4] Patrick Mignon, « Introduction » *in* Patrick Mignon, Antoine Hennion (dir.), *Rock : de l'histoire au mythe*, *op.cit.*, p. 3. Voir également Peter Wicke, *Rock Music, Culture, aesthetics and sociology*, Cambridge University Press, p. 1.
[5] Erik Neveu, « Won't Get Fooled Again », art.cit., p. 41.
[6] Dick Hebdige, *Sous-culture*, *op.cit.*, p. 147-148.
[7] Antoine Hennion, *La Passion musicale*, *op.cit.*, p. 142.
[8] Voir la majeure partie de ces textes appartenant au "Nouveau Journalisme" et surtout *The Electric Kool-Aid Acid Test*.
[9] Le phénomène le plus spectaculaire de cette intégration communautaire reste l'immersion de Hunter Thompson au sein des Hell's Angels.

C. La passion musicale : portrait du critique en fan

> Je suis ressorti […] en pensant qu'il fallait que quelqu'un écrive un livre sur l'impact culturel du heavy metal du point de vue d'un fan.
>
> Chuck Klosterman, *Fargo Rock City*

Paraphrasant un article de Wendy Fonarow paru dans *Philosophie des musiques électriques*[1], le portrait du critique en fan illustre l'autorité de la figure de l'amateur dans l'écriture – fictionnelle ou non – du rock. En effet, cette figure du fan se déploie comme le modèle parfois discret, parfois explicite des écrivains, depuis les romanciers jusqu'aux critiques. Dans cet article, celle-ci infléchit la posture du critique pour la faire tendre vers celle du fan. C'est sur le même mode récitatif qu'Antoine Hennion raconte l'expérience d'un « sociologue au Zénith »[2], se glissant parmi les fans d'un concert de rock.

La critique rock opère notamment un jeu incessant de reconnaissance métaphorique d'un lectorat typique en installant sur le même plan la figure du critique et celle du fan. Citant sans cesse les pionniers du genre avec Nik Cohn au premier chef, elle multiplie les identifiants à sa propre existence à l'instar du commentaire et de l'analogie faite par Chuck Klosterman dans *Killing Yourself to Live*, avec le film *Almost Famous* (2000)[3], qui fictionnalise la rencontre entre un jeune fan et un critique aux airs de Lester Bangs. La figure du critique se met ainsi constamment en scène[4] jusqu'à donner au lecteur les clés de sa propre existence. Donnant les caractéristiques de la critique rock sous la forme d'une liste de trois items[5], Chuck Klosterman reprend ensuite à son compte une citation de Robert Christgau pour insister sur sa futilité[6]. C'est Lester Bangs qui va pousser à son paroxysme ce jeu de

---

[1] Voir Wendy Fonarow, « Portrait du chercheur en fan » *in* Paul Mathias, Jean-Philippe Penasse (coord.), *Rue Descartes*, *op.cit.*, p. 122-126.
[2] Antoine Hennion, « Scène rock, concert classique » *in* Patrick Mignon, Antoine Hennion (dir.), *Rock : de l'histoire au mythe*, *op.cit.*, p. 101-119.
[3] Voir Chuck Klosterman, *Killing Yourself to Live*, *op.cit.*, p. 91 ; 121-122.
[4] « Bangs jouait d'ailleurs sans cesse avec cette fameuse posture rock du critique : « Et l'anecdote de Lester Bangs et sa machine à écrire m'a toujours énervé : Lester se ridiculisait. Jouait au « critique » pour le coup. Mais peut-être le savait-il. Bien sûr. Sans doute même. », (Patrick Eudeline, « Préface », art. cit., p. 12.) Il s'agit d'une allusion à la chronique « James Taylor Marked for Death » (James Taylor doit mourir »), *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*, *op.cit.*, p. 75 ; 122.
[5] Chuck Klosterman, *Killing Yourself to Live*, *op.cit.*, p. 91-92 ; 123.
[6] *Ibid.*, p. 124.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

reconnaissance en proposant de lui-même le guide de formation du critique rock[1] dans « Comment devenir rock critic » :

> Et voilà ! Vous y êtes arrivés ! Voyez-vous, ce n'était pas si dur, non ? Désormais VOUS AUSSI êtes un rock critic certifié et pleinement qualifié, avec des publications à la ceinture et tout et tout. Découpez la critique une fois que vous aurez rempli les blancs, et envoyez-la au magazine rock de votre choix, avec une enveloppe timbrée à votre adresse ! [2]

Il joue dans ce texte paru dans la *Shakin' Street Gazette* en octobre 1974 sur la nouvelle aura de la figure du critique rock et s'ingénue à proposer ironiquement un questionnaire à choix multiple permettant au lecteur de devenir à son tour « un rock critic certifié ». Il met ainsi en perspective le retournement potentiel du lecteur en auteur, du fan en critique, se jouant aussi bien de sa propre situation que de sa mythification fantasmée[3]. Aussi, il dynamite la raison d'être de sa propre activité pour paradoxalement avouer la vacuité de son travail[4] mais aussi et peut-être surtout le caractère nature voire démocratique de cette pulsion critique :

> La première chose à comprendre et à garder à l'esprit en permanence, c'est que tout le truc est bidon depuis le départ, il ne veut rien dire du tout sinon au niveau arnaque, ainsi que du point de vue des zélotes : vouloir infliger vos goûts aux gens. Presque tout le monde se met à écrire des critiques de disques pour que les autres aiment le même genre de truc, et il n'y a pas de mal à ça, c'est une impulsion très saine. [5]

Cette impulsion saine fait finalement retour à la passion musicale du fan, qui reste au cœur de l'écriture du rock et dont témoigne un jeu commun d'adresses au lecteur/amateur. Si, cette tendance injonctive peut prendre la forme d'apostrophes, d'invectives, de diatribes voire d'insultes, elle rappelle la proximité du critique et du fan, qui ne forme finalement plus qu'un autour d'une passion commune[6]. Et quand bien même ce postulat démocratique ne peut

---

[1] Voir l'analyse de cette chronique par Anthony Manicki dans « Lester Bangs, critique rock », art.cit., p. 170-172.

[2] Lester Bangs, « Comment devenir rock critic », art.cit., p. 326.

[3] Cette mythification ouvre d'ailleurs l'essai en question : « J'ai récemment remarqué une nouvelle ride dans le paysage américain. Il semblerait bien qu'il existe toute une génération de mêmes, dont chacun est plus jeune que le rpécédent, et qui tous ne vivent, respirent et rêvent que pour un seul désir : « Je veux être rock critic quand je serai grand ! », (*Ibid.*, p. 311.)

[4] « Pour commencer, le rock, à la base, n'est qu'un tas de boue, simple boucan, il est là aujourd'hui, il aura disparu demain, la seule chose qui peut vous faire trébucher c'est de commencer à vous dire que si la *musique* est à ce point triviale, imaginez-vous à quel point *ce que vous faites* est trivial ? », (*Ibid.*, p. 315.)

[5] *Ibid.*, p. 314.

[6] "IF THE MAIN REASON WE LISTEN TO MUSIC IN THE FIRST PLACE IS TO HEAR PASSION EXPRESSED", « LA PREMIERE RAISON POUR LAQUELLE NOUS ECOUTONS LA MUSIQUE EST D'Y ENTENDRE L'EXPRESSION DE LA PASSION »), (Lester Bangs, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*, *op.cit.*, p. 111 ; 148.)

occulter les phénomènes de pose et d'artifice[1], il dessine un portrait croisé du critique en fan et du fan en critique : « Je suis ressorti de cette librairie Borders en pensant qu'il fallait que quelqu'un écrive un livre sur l'impact culturel du heavy metal du point de vue d'un fan. »[2]. Ce portrait croisé se prolonge d'ailleurs dans l'omniprésence des critiques rock dans l'écriture et l'analyse de l'histoire des musiques populaires[3].

Aussi, c'est véritablement la passion vivace et authentique pour le rock qui confère au critique sa légitimité, en dehors de tout appareil théorique, à l'image du glam metal défendu par Chuck Klosterman dans *Fargo Rock City* :

> Chaque fois que des experts en sciences sociales essaient d'expliquer pourquoi le glam metal est mort, ils insistent généralement pour dire qu'il « n'était pas authentique » où qu'il « ne disait rien ». Eh bien, il était tout à fait authentique pour moi et pour tous mes amis. Et plus important encore, il *disait* quelque chose.
> Il disait quelque chose sur nous. [4]

Ce glissement de l'absolu au contingent explicite parfaitement l'ouverture sur un subjectivisme pragmatiste et sans limite[5]. La valeur n'est donc jamais ici en soi mais pour eux (les fans) et l'authenticité n'est jamais vérifiable que dans ses effets concrets sur une communauté – aussi réduite soit-elle – d'interprétations.

---

[1] "The suspicion that this is only pop, not "pop", is always present. Furthermore, what role are the critics called upon to play – the fan's, the publicist's, the neutral consumer guide's, or the culture critic's? It was impossible to know what was really real and what was mere posing, with regard to both musician and critics. But the question lingered on, often in the guise of a notion of meta-authenticity and linked to habits of consumption rather than qualities specific to the music – to questions.", (Ulf Lindberg, *Rock Criticism from the Beginning, op.cit.*, p. 224-225.)

[2] "I walked out of that Borders bookstore thinking that someone needed to write a book about the cultural impact of heavy metal from a *fan's* perspective.", (Chuck Klosterman, *Fargo Rock City, op.cit.*, p. 4 ; 17.)

[3] Ce point est souligné dans les dernières lignes de *Rock Criticism from the Beginning,* voir Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning, op.cit.*, p. 344.

[4] "Whenever social pundits try to explain why glam metal died, they usually insist that "It wasn't real" or that "It didn't say anything."Well, it was certainly real to me and all my friends. And more importantly, it *did* say something. It said something about us.", (Chuck Klosterman, *Fargo Rock City, op.cit.*, p. 5 ; 17.)

[5] "However, I don't think historical sequence matters when you're talking about being personally affected. I'd like to think my memories count for *something*.", « Quoi qu'il en soit, je ne pense pas que la chronologie historique ait une importance quelconque quand il s'agit d'être personnellement touché. J'aimerais croire que mes souvenirs comptent pour *quelque chose*. », (*Ibid.*)

CHAPITRE III. DESINVOLTURE ET RIRE POSTMODERNE

Outre une musicalisation de la langue et le refus d'une posture académique et totalisante, c'est la désinvolture et le rire qui se détachent comme des fragments esthétiques communs à cet espace littéraire. Ils sont portés par différentes tonalités (ironie, cynisme, mélancolie et nostalgie) peu ou prou en lien avec la question de la postmodernité[1]. Ils s'inscrivent également dans la double fascination pour le jeu et l'échec qui caractérisent les personnages fictionnels comme certains auteurs. Enfin, ces caractéristiques ludiques et désinvoltes emportent avec elles les conceptions hiérarchisantes et polarisantes des cultures en général et des musiques en particulier, en tenant ensemble des couples paradoxaux tels que la légitimité et la désinvolture, l'anti-consumérisme et le fétichisme de la collection.

I. Ironie, cynisme et mélancolie

Si le terme postmoderne est bien évidemment problématique, il n'en est pas moins représentatif de certains traits esthétiques qui s'imposent ici[2]. De fait, le récit intègre des thématiques qui accompagnent, recroisent, développent ou condensent les marques musicales présentes dans la narration. Cette atmosphère qui envahit l'espace romanesque n'est ni totalement étrangère au rock, ni causée directement par lui. Il s'agit ainsi de dévoiler les différents invariants thématiques qui accompagnent de façon récurrente cette pénétration du roman.

[1] Sur la caractérisation « désenchantée » de la génération X, voir Chuck Klosterman, *Sex, Drugs and Cocoa Puffs: a Low Culture Manifesto*, New York, Scribner, 2004, p. 151-152 ; *Sexe, drogues et pop-corn*, Paris, Naïve, 2007, p. 229-230.

[2] Nous verrons par la suite s'il est possible d'employer le terme d'esthétique postmoderne concernant le corpus de textes envisagé. Mais, autour de la déhiérchisation, de la confusion, du mélange et du brouillage, et surtout d'un croisement dialectique, Perry Meisel fait par exemple de Thomas Pynchon sur un plan littéraire et de Bob Dylan sur le plan musical ses représentants majeurs. Seulement, si des linéaments d'une esthétique postmoderne existent certainement, on se refuse d'en faire *a priori* la norme dominante des textes constituant cet espace littéraire. Au-delà d'une désacralisation de la culture, le postmoderne se trace donc une voie fragile et resserrée entre « le néo-avant-gardisme » et le « populisme ». Voir Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning*, *op.cit*., p. 337.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

A. Ironie et cynisme

> Quand je travallais à la Factory avec Drella… avec And*ii*… […] Tu vois, mèèèc, continua-t-il, et Billy Name et Edie et… oh ! oh là là ! Docteur Robert… tous, on était tous, *défoncés*, tu comprends… ça faisait partie du décor, mèèèc.
>
> Will Self, *Dorian*

> Il ne s'agit plus de faire de l'ironie, Rob. Il s'agit de persécution.
>
> Nick Hornby, *High Fidelity*

À première vue, le premier de ces invariants thématiques se trouve dans un penchant manifeste à la révolte et à la révolution explicitement déployé dans *Little Heroes* : « Ce que nous tentons de faire au Front de Libération de la Réalité, c'est bien sûr de libérer la réalité. »[1]. Cette idée de la révolte caractérise ainsi le personnage de Glorianna, et dans une moindre mesure les accents adolescents des protagonistes d'*Héroes* ou de *Jack Frusciante a largué le groupe* : « Le jazz et la punk music, ce n'est pas si différent que ça se disait-il parfois. Il y a la même marginalisation, la même rage, si on y réfléchit un peu. Et l'héroïne derrière les deux. »[2]. Mais cette première impression cède bien souvent la place à une forte tonalité ironique des voix narratives, qui glisse parfois jusqu'à un cynisme désabusé.

Cette ironie postmoderne et cette désinvolture sont omniprésentes dans des romans tels que *The Dwarves of Death*[3] ou *High Fidelity* qui déconstruit le procédé jusqu'à ses origines adolescentes : « On avait douze ou treize ans et on venait de découvrir l'ironie - ou plutôt ce que j'ai reconnu plus tard comme tel : on se permettait de faire de la balançoire et du tourniquet, de jouer dans le bac à sable pourri, à condition de le faire avec une sorte de détachement ostensible, au second degré. »[4]. L'ironie qui s'affiche comme une seconde nature

---

[1] ""What we're trying to do in the Reality Liberation Front is, of course, liberate reality.", (Norman Spinrad, *Littles Heroes*, *op.cit.*, p. 81 ; 104.)

[2] Enrico Brizzi, *Jack Frusciante a quitté le groupe*, *op.cit.*, p. 34.

[3] "I nodded, and chased a recalcitrant baked bean around my plate […]", (« J'approuvai d'un signe de tête et me lançai à la poursuite d'un haricot récalcitrant qui essayait de m'échapper en faisant le tour de mon assiette. ») (Jonathan Coe, *The Dwarves of Death*, *op. cit.*, p. 157 ; 175.)

[4] "We were twelve or thirteen, and had recently discovered irony – or, at least, what I later understood to be irony: we only allowed ourselves to play on the swings and the roundabout and the other kids' stuff rusting away in there if we could do it with a sort of self-conscious ironic detachment." Ou encore : "a gesture that had a sort of self-parodying wit about it", "Johnny is our pre-luch customer. This isn't a job for the wildy ambitious.", "(and I don't see how you can be accused of snobbishness if all you are doing is starting the plain, simple truth) […] Couldn't God have settled for something just mildy awful – an old Diana Ross hit, say, or an Elton John original?", « geste empreint d'une sorte de désespoir ironique », « Johnny est notre client du matin. Pour ce métier, il ne faut pas trop être ambitieux. », « (on ne peut pas m'accuser de snobisme, je ne fais que constater les faits) […] Dieu aurait pu opter pour quelque chose de raisonnablement nul – un vieux tube de Diana Ross, disons ou une chanson d'Elton John. […] », (Nick Hornby, *High Fidelity*, *op.cit.*, p. 2 ; 7 ; 33 ; 48-49 et 12 ; 19 ; 51 ; 70)

est d'ailleurs généralisée, tendant à faire du discours apparemment marginal de Rob et de ses congénères la réalité. C'est cette tendance qui produit des situations paradoxales et incongrues lors de la confrontation avec d'autres personnes sorties de ce premier cercle d'une réalité déjà distanciée. Aussi, le procédé ironique fonctionnant sur le décalage est institué comme nature essentielle du discours, renversant dès lors le lieu des paradoxes.

Ce détachement vers le second degré, servi par la rapidité des retournements syntaxiques, est également récurrent dans les deux romans « adolescents » de Brizzi et Loriga. C'est malgré tout le personnage d'Henri Wotton qui est certainement l'expression la plus manifeste d'un cynisme postmoderne, comme en témoigne l'exergue précédemment citée. Elle illustre la charge violente contre l'artiste contemporain *hype* (en l'occurrence Basil Hallward) perpétrée dans une parodie impitoyable du lexique et de l'accent maniéré de son ami. Cette prégnance de personnages ultra-lucides ressurgit également dans l'autofiction de Chuck Klosterman :

> Selon toute probabilité, vous vous plaindrez également de la dépendance de l'auteur envers une complaisante conscience de soi, très postmoderne, ce qui amènera votre interlocuteur à critiquer l'influence de Dave Eggers sur le genre autobiographique. Là-dessus votre mobile se mettra à sonner et vous accepterez de retrouver quelqu'un pour le brunch. [1]

On retrouve dans cet extrait la propension à associer de façon nonchalante les détails les plus prosaïques et des références plus ou moins érudites. Mais ici, cette association ne tient pas nécessairement à revêtir une dimension intellectualisante mais participe davantage d'une introspection narrative dirigeant l'objet du cynisme avant tout vers soi, à l'instar de l'autodérision permanente que semble avoir acquis des auteurs tels que Bangs, Bukowski ou Hunter Thompson.

Cette « complaisante conscience de soi » fait donc écho à la question de la dilution postmoderne dont Henri Wotton fait également le diagnostic :

> […] le XXe finissant exige de nous que nos prises de positions politiques soient à la mode, de même que la mode se doit d'être politique. Je prédis que, à long terme, il y aura tout un choix de rubans de ce type, chacun proclamant la solidarité de son porteur avec telle catégorie de malade ou telle tribu d'indigène en voie d'extinction. [2]

[1] "In all probability, you will also complain about the author's reliance on self-indulgent, postmodern self-awareness, which will prompt the person you're conversing with to criticize the influence of Dave Eggers on the memoir-writing genre. Then your cell phone will ring, and you will agree to meet someone to brunch.", (Chuck Klosterman, *Killing Yourself to Live, op.cit.*, p. 17-18 ; 28.)

[2] "[…] the late-twentieth century requires of us all political statements be fashionable, just all fashion statements must be political. In time I predict there will be a whole spectrum of these little ribbons, each one professing the wearer's solidarity with this or that cohort of the diseased, or tribe of endangered indigenes.", (Will Self, *Dorian, op.cit.*, p. 144 ; 194.)

Le rock prend alors part à ce système glissant capable de substituer et d'interchanger mode et politique, sous-culture musicale et musique *mainstream*. Face à ce risque de la dissolution des particularités, l'ironie des fictions et des essais reste malgré tout le moyen le plus efficace de se décentrer d'une façon toujours ponctuelle et éphémère de cette circularité vertigineuse du cynisme, qui rappelle la façon dont Linda Hutcheon témoigne du dépassement de l'autoréflexivité dans *A poetics of postmodernism*[1].

B. Dépression et mélancolie

L'ensemble du corpus n'est malgré tout pas complètement immergé dans cette tendance à l'ironie désabusée, à la fois cause et conséquence d'un snobisme culturel à l'envers. Les personnages semblent en effet être soumis à une double alternative quelque peu manichéenne entre une immersion dans un univers sombre, obscur voire dépressif ou une faculté à la légèreté, à l'inconséquence, à la désinvolture heureuse, qui ne tombent pas dans ce versant noir du spleen à la fois angoissé et quasiment volontaire. Ils s'inscrivent dans un balancement assez abrupt, entre une euphorie douce et une déprime prononcée qui trouve toute son expression dans l'antagonisme entre Alex et Martino dans *Jack Frusciante*, figurant les deux faces d'un même personnage. Cette construction par antagonisme apparaît au travers de différents procédés : l'opposition entre deux personnages, les évolutions d'un seul au cours du roman ou encore le choix d'une seule de ces deux tendances à la fois généralisantes et particulières, univoques et pluridimensionnelles. A ce titre, l'évolution des programmateurs Bobby Rubin et Sally Genaro vers un accomplissement de leur individualité dans *Little Heroes* ou des disquaires de *High Fidelity*, traduit clairement cette construction par balancement des personnages[2]. La construction simple des tonalités romanesques coïncide donc avec la complexité de leurs nuances et de leurs évolutions.

Ainsi, dans le versant sombre et déprimé, on trouverait conjointement Bucky Wunderlick dans *Great Jones Street*, le narrateur de *Héroes*, les protagonistes de *The Dwarves of Death* et *High Fidelity* ou encore le narrateur de *Jesus' Son*. Mais à rebours de cette plongée dans les affres de la dépression, le cynisme cède parfois la place à une douce mélancolie à l'instar du protagoniste d'*Un jeune homme trop gros* baigné dans une éternelle enfance solitaire et boulimique, douce et dévastatrice :

[1] « In other words, postmodernism goes beyond self-reflexivity to situate discourse in a boarder context. », (Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism*, *op.cit.*, p. 41.)
[2] Voir la profonde intimité entre la fécondité artistique et la stabilité morale du personnage, *infra*, « Des corps et des figures ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

> Il chantera pour sa mère. Celle-ci grossira, n'arrêtera jamais de grossir au fil des années. Une tornade détruira son village au bord du fleuve. Son jeune frère mourra très tôt avant de le connaître, dans cette vaste campagne. Son jeune frère mourra sans avoir vu d'alligators.
> Il chantera pour sa mère. [1]

Dès lors, la mélancolie s'impose également comme un thème récurrent aux côtés de l'écoute de la pop et on peut se demander pour parler comme Rob dans *High Fidelity* si si « tous ces disques, ça ne peut pas rendre neurasthénique ? »[2]. En effet, le disquaire interroge sans cesse le lien de causalité qui tend à exister entre son état dépressif et la musique dont il est fan : « Mais je me retrouve à me tourmenter de nouveau à propos de la pop music – est-ce que j'aime ça parce que je suis malheureux, ou est-ce que je suis malheureux parce que j'aime ça ? »[3]. Ce questionnement est également au cœur du récit de Ray Loriga, qui met en scène cette alternance infinie de la tristesse et de la musique, mais au sens où les chansons seraient non pas des facteurs mais des remèdes à la déprime :

> Quelle est la chose la plus triste dont tu te souviens ?
> Tout ce temps où il n'y avait rien pour couvrir la tristesse. Je veux dire que la tristesse est quelque chose de constant. Les chansons couvrent la tristesse comme le bruit couvre le silence. Quand les chansons s'achèvent la tristesse revient. [4]

Aussi, une solitude, plus ou moins recherchée par le personnage s'installe donc dans les romans, solitude fantasmatique et angoissante chez Loriga (« Je veux être seul, parce que je ne fais pas confiance à ceux qui m'entourent, ce qui ne veut pas dire que je vais rester seul pour toujours. J'ai des amis morts qui sont toujours mes amis. »[5]) ou plus légère et lancinante chez Savitzkaya :

> Le voici dans une salle déserte, une pièce plutôt vaste et encombrée de chaises. Le voici en train de jouer du piano tout en regardant derrière lui. […] Le voici, au piano, dans une salle déserte. Il a l'air, tout en

[1] Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros, op.cit.*, p. 17.
[2] "Do all these records turn you into a melancholy person?", (Nick Hornby, *High Fidelity, op.cit.*, p. 19 ; 34.)
[3] "But I find myself worrying away at that stuff about pop music again, whether I like it beacause I'm unhappy, or whether I'm unhappy beacause I like it.", (*Ibid.*, p. 129 ; 171.)
[4] "¿Qué es lo más triste que recuerdas? Todo eso tiempo durante el cual no había nada que tapase la tristeza. Quiero decir que la tristeza es algo constante. Las canciones tapan la tristeza igual que el ruido tapa el silencio. Cuando las canciones se acaban vuelve la tristeza.", (Ray Loriga, *Héroes, op.cit.*, p. 40 ; 45.) Voir également cet autre extrait : "Yo no quería ser pesimista. De hecho ser pesimista era el último que quería en el mundo, pero todo lo que pensaba antes de quedarme dormido era triste porque no pensaba en mejoras sustanciales, sino en curvas y pendientes y precipios y en general en cosas que caían como el plomo.", « Je ne voulais pas être pessimiste. Etre pessimiste, en fait, c'est bien la dernière chose que je voulais, mais tout ce à quoi je pensais avant de m'endormir était triste parce que je ne pensais à aucune amélioration substantielle, mais à des tournants et à des pentes et à des précipices et en général à des trucs qui tombaient comme du plomb. », (*Ibid.*, p. 26 ; 28.)
[5] "Quiero estar solo porque no confío en los que tengo alrededor, lo que nos quiere decir que vaya a estar solo para siempre. Tengo algunos amigos muretos que siguen siendo mis amigos.", (*Ibid.*, p. 49 ; 56.)

jouant, tout en appuyant sur les touches d'ivoire, de s'intéresser beaucoup à une scène qui se déroule derrière lui, dans le noir, dans l'ombre. Il y a un homme assis sur une chaise métallique. [1]

II. Une écriture désinvolte

L'ennui était le seul tabou

Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning*

De nombreux personnages romanesques ou fictionnalisés s'inscrivent donc clairement dans une désinvolture certaine mais l'écriture qui les médiatise est-elle pour sa part réellement désinvolte ? On sera tenté de répondre par l'affirmative en voyant la prédominance du jeu et du rire sur cet espace littéraire mais également la fascination croisée pour le loser, figure paradigmatique d'un nihilisme et d'un échec assumé.

A. La dimension ludique

Fini le journalisme lénifiant et superficiel : les journalistes étaient au contraire invités à ouvrir leur gueule, critiquer, faire du bruit – tout sauf être ennuyeux.

Nick Kent, *The Dark Stuff*

Tout sauf être ennuyeux. C'est en un sens la pétition de principe ultime de la critique rock en particulier, et de cet espace littéraire en général[2]. Le bruit – parasitant ou revitalisant le quotidien – devient en effet l'expression d'un remède à cet ennui qui tient autant d'une passivité individuelle que d'une artificialité. Cette dialectique est par exemple largement

[1] Ou encore : « Le voici dans un bar désert. Il se tient debout, les coudes sur le comptoir et nous regarde. […] On le trouve dans ce bar juste après un concert. Il est fatigué et affamé. Il est triste aussi. Alors il mange différents gâteaux et il boit du lait, accoudé au comptoir, dans un bar désert. », « Et, bientôt, ce sera la fin. Le chanteur agonisera pendant plusieurs jours. Et durant son agonie, de nombreuses images défileront devant ses yeux noirs. Il verra sa mère entrer devant sa chambre. Il apercevra un voyageur à cheval. Ce sera le printemps. L'odeur des boues et du limon du fleuve l'incommodera. », (Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros*, *op.cit.*, p. 116 ; 103 ; 148.)

[2] Dans une amusante forme d'intertextualité entre critique académique et critique rock, Chuck Klosterman fait d'ailleurs cette remarque : "I once interviewed Theodore Gracyk, the author of an incredibly weel researched and *painfully dull* book *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*.", « J'ai un jour interviewé Theodore Gracyk, l'auteur d'un livre incroyablement documenté et *terriblement ennuyeux*, *Rythm and Noise : An Aesthetics of Rock*. », (Chuck Klosterman, *Fargo Rock City*, *op.cit.*, p. 41.) [je souligne].

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

inscrite au sein de *Héroes* où les « chansons »[1] sont devenues la réalité et où le quotidien devient le monde fictionnel :

> Qu'est-ce que tu faisais avant ? Avant j'avais un boulot. Un de ces boulots où les jours se suivent et se ressemblent comme deux minutes assis sur le même banc n'en font qu'une. […] Maintenant je me souviens plus des Sex Pistols que du boulot. Je me souviens de *Should I Stay or Should I Go* des Clash. Je me souviens plus des matins que des soirs. [2].

Aussi, le jeu se manifeste pour faire écran à une conscience si aiguë de la réalité, qu'elle invite à s'en échapper. Dans le cas particulier de la critique rock, cet écueil absolu du sérieux est inscrit au cœur même du projet et de la « doxa » de ce champ[3]. Ce risque du sérieux est largement contrebalancé par la dimension performative du rock. Dans *The Dark Stuff*, Nick Kent citent les membres des Happy Mondays, qui affirment à leur manière cette circonscription de leurs morceaux à un éphémère sans signification ou projection précise :

> Je veux surtout pas prendre la musique au sérieux. La nôtre, ça parle de même pas penser à ce qu'y ait un avenir. C'est maintenant qu'ça s'passe. On est en plein dedans. Quand c'est fini, c'est fini. On fait juste not'truc, et basta. [4]

Jeu et divertissement (« Criticism Is Entertainment »[5]) s'imposent donc comme les maîtres-mots de cet espace à l'écoute du rock. Celui-ci a transposé à la sphère littéraire sa fascination pour le jeu, où le pur divertissement se déploie comme le masque affiché de la vacuité d'un propos qui n'a parfois de sens que par sa propre existence. Or d'une part nombre de musiciens ont eu tendance à amplifier ce caractère anti-intellectuel, et d'autre part des œuvres dépassent largement leur signification originelle, que ce dépassement soit volontaire ou non.

---

[1] Voir *infra*, « Fixation et horizon d'attente ».

[2] "¿Qué hacía antes? Antes tenía un trabajo. Me refiero a uno de esos trabajos que atan los días y los hacen iguales, como dos minutos sentado en el mismo banco son sólo uno. […] Ahora recuerdo más a los Sex Pistols que al trabajo. Recuerdo *Should I stay or Should I go* de los Clash." Ou encore : "Odio cuando el grup déjà de tocar y tienes que pensar en lo que harás el resto de tu vida.", « Je déteste quand le groupe cesse de jouer et que tu dois penser à ce que tu feras le reste de tes jours. », (Ray Loriga, *Héroes, op.cit.*, p. 34 ; 38-39 et 157 ; 207.)

[3] "In broad terms rock criticism strikes a lighter tone than high cultural criticism, in whose eyes it tends to be disparaged as a kind of "pop discourse". This lightness is an important effect of the field's doxa. Rock critics should beware of becoming "way too serious" (Chris Welch) and endanger the aim of providing "a reading experience".", (Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning, op.cit.*, p. 341.)

[4] "I don't want to get serious with music. Our music is about not even thinkin' about havin' a future. It's all going now. Right now, we're it. When it stops, it stops. We're just doin' what we're doin'.", (Nick Kent, *The Dark Stuff*, "The Manchester Candidates: Happy Mondays and Stone Roses", *op.cit.*, p. 239 ; 261.) Toujours dans cette section « The Mancunian Candidates : Happy Mondays and Stone Roses », ces derniers précisent leur hostilité à l'intellectualisation du rock : "Don't wanna be treated like a fuckin' monkey. […] No one's ever made much over three or four good records.", « On veut pas être traités comme des putains de singes savants. […] Personne n'a jamais fait plus de trois ou quatre bons albums », (*Ibid.*, p. 241 ; 264.)

[5] Voir Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning, op.cit.*, p. 70

Aussi, mettant en scène « des gens plus enclins à rire qu'à s'offusquer de la moindre licence »[1], les textes illustrent cette veine désinvolte et amusée et « c'est finalement de cela qu'il a toujours été question dans le rock'n'roll »[2], que cela soit dans les chroniques de Lester Bangs et dans les textes de la critique rock, dans l'ironie persistante de nombre de romans ou bien dans les échos amusés de certains essais[3]. En outre, cette dimension ludique s'impose autant dans les thématiques alternatives et contre-culturelles[4] que dans les multiples dispositifs narratifs et intertextuels à l'instar des aventures hallucinées des Merry Pranksters dans *The Electric Kool-Aid Acid Test*, des deux récits de la marche bigarrée sur le Pentagone décrite par Norman Mailer, des immenses panoramas rétrospectifs et polyphoniques de *Vineland* ou *The Ground Beath her Feet* ou encore du joyeux bazar référentiel de *Black Box Beatles.*

B. Rire et désinvolture

Tout comme la légèreté (« lightness[5] ») de la critique rock, le rire est un élément essentiel de cette posture désinvolte associée à la musique. Pour paraphraser Michel Bulteau au sein de *New York est une fête*, « je ne résiste pas (pour commencer) à rapporter une histoire »[6]. Cette histoire pourrait être tirée des commentaires acerbes du protagoniste de *Great Jones Street* ou encore des nombreux bons mots qui rythment les banquets décadents de *Dorian*[7]. Elle peut également être racontée à partir de la panique amusée et pathétique de Rob dans *High Fidelity*, qui essayant de retrouver ses anciennes copines, doit laisser son nom à la mère d'une d'entre elles :

[1] "[…] by those more inclined to laugh than to flinch at a bit of licence-taking which", (Nick Tosches, *Unsung Heroes of Rock'n'roll: The Birth Of Rock In The Wild Years Before Elvis*, New York, Da Capo Press, 1999, p. 11; *Héros oubliés du rock'n'roll, Les années sauvages du rock avant Elvis* (traduit de l'anglais (E-U) par Jean-Marc Mandosio), Paris, Allias, p. 30.)

[2] "[…] after all is said and done, really is what rock'n'roll has always been about […]", (*Ibid.*)

[3] Voir par exemple Chuck Klosterman, *Sex, Drugs and Cocoa Puffs, op.cit.*

[4] Voir *infra*, « Quatrième partie : axiologie comparée rock/littérature ».

[5] Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning, op.cit.*, p. 341.

[6] « Claude Pélieu était à San Francisco, dans un restaurant avec Don Allen et Alain Robbe-Grillet. Au moment de commander, Don Allen rassembla son meilleur français et dit : « Je prendrai un côtelette de mouton. » Robbe-Grillet, avec hauteur, le corrigea : « On dit une côtelette, si vous voulez bien. » Don Allen, un peu vexé, resta silencieux. Quelques instants plus tard, il demande à Robbe-Grillet s'il était de la famille de Jeanne d'Arc. « De la famille de Jeanne d'Arc, quelle drôle d'idée, qu'est-ce que cela signifie ? » demanda l'autre. Et Don Allen, sans se démonter, ajouta : « Parce que Robbe grillait ». », (« New York au milieu des spectres » in Michel Bulteau, *New York est une fête, op.cit.*, p. 131.) Don Allen (1912-2004) fut un important éditeur et traducteur californien.

[7] Voir par exemple, Will Self, *Dorian, op.cit.*, p. 57-58 ; 138-140 et 83-85; 188-189.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

- Non, sérieusement, blague à part, haha, je suis sorti avec elle avant Kevin [son mari]. Juste pendant une semaine, en fait » – il faut que j'en rajoute un peu, parce que si je lui disais la vérité, elle penserait que je suis fou. « Mais ça compte toujours, non ? Un flirt est un flirt, après tout, haha. » Je ne vais pas me laisser gommer de l'histoire officielle comme ça. J'ai joué mon rôle. J'ai fait mon boulot.
« Commet vous vous appelez, déjà ?
- Rob. Bobby. Bob. Robert Zimmerman. »
Et merde.
« Eh bien, Robert, je vais lui dire que vous avez appelé, quand je l'aurai au téléphone. Mais je ne suis pas sûre qu'elle se souvienne de vous. » [1]

L'écriture construit une *private joke* du personnage au lecteur et à lui-même, qui n'osant plus donner son véritable nom, se réfugie dans le nom civil de Bob Dylan pour se sortir de sa situation délicate. En outre, le protagoniste de *Fear and Loathing in Las Vegas* plaisantait déjà de la même façon, en se donnant le nom de Robert Zimmerman face aux questions d'un « astronaute » que des videurs expulsaient d'un bar[2]. A nouveau, la fiction se façonne sur les décalages interprétatifs et vient enfermer les réactions du personnage dans ses propres références musicales. La dérision de l'écriture engendre donc un rire dévastateur qui n'épargne aucun des personnages de ces épisodes.

Quant au caractère potache et assumé de l'anecdote de Michel Bulteau, elle témoigne de l'esprit désinvolte qui règne au sein de ces textes. En effet, à l'instar de la dimension ludique précédemment envisagée, c'est davantage un rire distancié que spontané qui se déploie tant cette désinvolture vient se substituer à une trop grande saturation du réel. Lucas Hees propose ainsi l'expression de « rire électrique », qu'il « théorise » dans sa « Préface » au *Précis de dynamitage*[3].

Face à l'absence de sérieux, le rire électrique devient bien plus qu'une simple vision amusée des choses, tant il déploie un programme destructeur de la dialectique norme/marge ou résistance/oppression. Ce programme n'a d'ailleurs de programme que le nom car il est lié à une volonté « absolument sauvage » de faire advenir la subversion de manière rieuse. Le rire électrique dessine donc un procédé minant de l'intérieur tout consensus harmonique et tout

[1] ""No, seriously, joking apart, ha ha, I went out with her before Kevin did. Only for a week or so' – I have to up it a bit, because if I told the truth, she'd think I was mad – "But they all count, don't they? A snog's a snog, after all, ha ha." I'm not going to be written out of history like this. I played my part. I did my bit. "What did you say your name was?" "Rob. Bobby. Bob. Robert. Robert Zimmerman." Fucking hell. "Well, Robert, I'll tell her you called, when I speak to her. But I'm not sure she'll remember you.", (Nick Hornby, *High Fidelity, op.cit.*, p. 128 ; 170.)

[2] ""What's *your name*?" he asked me, as the hash-bouncers eased him away. "Bob Zimmerman," I said.", « Comment vous appelez-vous, *vous* ? » me demanda-t-il tandis que les videurs le raccompagnaient. « Bob Zimmerman, fis-je. », (Hunter S. Thompson, *Fear and Loathing in Las Vegas, op.cit.*, p. 192 ; 196.)

[3] « Pourquoi cette absence de sérieux, cette liberté d'indifférence, cette désinvolture vis-à-vis de la « chose » écrite, cette façon d'être en dehors ? C'est là le rire, lui aussi, « absolument sauvage » de *Manifeste électrique*. Le rire permet de surmonter l'accord structural entre les formes contestantes et les formes contestées quand la destruction de l'art (sous toutes ces formes) pointe le bout de sa langue. Il est la *subversion subtile* par excellence. », (Lucas Hees, *Précis de dynamitage, op.cit.*, p. 30.)

statu quo théorique. Il tente de conjuguer un aspect spontané et primaire et une subtilité désinvolte pour tendre vers un non-lieu, « une façon d'être » à la fois « en dehors » et authentique – qui rappelle par bien des aspects l'éthique méta-authentique de la critique rock.

Aussi, alors que ce rire construit une attitude à la fois désinvolte et authentique, il glisse parfois peu à peu vers un nihilisme prononcé, faisant coïncider refus du projet et refus du sérieux, à l'instar de Chuck Klosterman, au sein de *Killing Yourself to Live* : « Et je réalise que je ne suis pas quelqu'un de sérieux, que je ne comprends rien à la mort et que je ne cherche … *rien*. »[1].

C. La fascination pour le loser : échec et nihilisme

Soy un perdedor
I'm a loser baby, so why don't you kill me?

Beck, "Loser", *Mellow Gold*

Le loser s'impose donc à de multiples égards comme une figure tutélaire. « Ne cherchant rien » comme Chuck Klosterman ou ne sachant que chercher, les romans mettent en scène des situations d'échecs parfois pathétiques mais quasiment toujours conscientes d'elles-mêmes. Avec *Killing Yourself to Live* voire *Fargo Rock City*, le journaliste devenu écrivain propose une écriture parfois égocentrique voire pathétique[2], qui s'auto-justifie par son propre aveu de ces caractéristiques. On retrouve dans cette mise en perspective du moi l'influence du roman de formation, mais où le personnage a désormais nécessairement conscience de sa condition de loser[3], tout du moins jusqu'à l'évacuation du nihilisme qui le construit[4] : « Je suis un peu plus élégant que d'habitude ce matin […] mais il n'empêche que je ne suis manifestement pas un adulte faisant un métier d'adulte. Est-ce que je voudrais [leur] ressembler ? Pas vraiment, non. »[5].

Ce recours à la négation, voire au nihilisme irrigue la pensée des personnages dans ce refus des codes, du dictat des codes et des normes politiques, sociales et culturelles. Tandis

[1] "And it occurs to me that I am not a serious person, and that I do not have any understanding of death, and that I am looking for nothing.", (Chuck Klosterman, *Killing Yourself to Live*, *op.cit.*, p. 230 ; 302-303.)
[2] Voir par exemple *ibid.*, p. 120 ; 159-160.
[3] Lucas Hees, *Précis de dynamitage*, *op.cit.*, p. 8
[4] « Plus rien ne sera plus jamais comme avant pour Courtney. Plus rien du tout ! Rien ! Rien du tout ! Plus rien ! Alors maintenant c'est sûr et certain elle en a vraiment marre de cette vie de merde et des combos postpunk. », (Christophe Fiat, *Héroïnes*, « Les Cinq Strip-teases de Courtney Love », *op.cit.*, p. 36-37.)
[5] "I'm a bit smarter than usual today […] but even so I'm patently not a grown-up man in a grown-up job. Do I want to be like him? Not really, I don't think.", (Nick Hornby, *High Fidelity*, *op.cit.*, p. 129 ; 171.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

qu'elle n'est que plus diffuse dans le reste du corpus, cette pensée nihiliste est pleinement réalisée avec le narrateur typique des romans de Loriga[1] :

> Où est-ce que tu voudrais être ?
> Il ne s'agit pas de vouloir être quelque part. En fait, je ne veux être nulle part. Je ne veux penser à aucun type de déplacement. Je crois qu'il s'agit pour moi de ne pas cesser d'être ce que je suis maintenant.
> Et qu'est-ce que tu es maintenant ?
> Rien. Une espèce de cartouche réutilisable. [2]

Cependant, ce nihilisme n'est pas irrémédiable et se propose comme le moment ironique d'une sortie de crise par la rupture des rapports sociaux :

> Le pire est passé. Depuis que j'ai laissé tomber l'école et ma famille je n'ai plus bouffé l'épaisse purée de l'ennui absolu et du noir chagrin absolu caché sous mon lit. Ne crois pas tout ce qu'on te dit, ne crois rien de ce qu'on te dit. [3]

Dans *Less Than Zero*, *Jesus' Son*, *American Psycho* voire *Dorian*, cette représentation d'une négativité à l'œuvre, d'une vacuité qui guide les personnages, se fait également jour. Cette construction nihiliste ne peut être appréhendée sans mentionner le punk dont la devise bien connue[4] témoigne de sa radicalisation et de sa destruction du rock. Le punk dont il est possible de donner de multiples définitions reste malgré tout lié à cette force d'anéantissement dont il est le premier objet :

> Il se pourrait (pourrait ?) que le punk soit fondamentalement passif. […] Le punk c'est détester toute poétisation de votre état. Le punk c'est de vagues rêves de carnage et de vengeance quand on a à peine la force d'écraser une mouche comateuse. […] Le punk c'est l'inutilité. […] Le punk c'est la fainéantise à son apogée et fière d'y être. Le punk c'est dire au rock d'aller se faire foutre. Le punk c'est dire au punk d'aller se faire foutre. Le punk c'est traiter comme de la merde votre collection de 2000 albums. Le punk c'est dépassé. [5]

---

[1] Ou encore : "¿Qué quieres decir exactamente ? Nada. Precisamente se trata de no decir nada. Ahí está la gracia. Las piezas redondas no encajas en niguna parte.", « Qu'est-ce que tu veux dire exactement ? Rien. Il s'agit précisément de ne rien dire exactement. Tout est là. Les pièces rondes ne s'emboîtent nulle part. », (Ray Loriga, *Héroes*, *op.cit.*, p. 53 ; 62.) Voir également l'analyse du nihilisme et du « nada » des personnages de *Caidos* de Loriga dans Marteen Steenmeijer, « Autenticidad, muerte y martirio », art.cit.

[2] "¿Dónde te gustaría estar? No se trata de dónde me gustaría estar. En realidad no quiero estar en ningún sitio. No quiero pensar en ningún tipo de desplazamiento. Creo que todo el asunto gira en torno a no dejar de ser lo que soy ahora. ¿Y qué eres ahora ? Nada. Una especie de cartucho rellenable.", (Ray Loriga, *Héroes*, *op.cit.*, p. 88 ; 111.)

[3] "Lo peor ya ha pasado. Desde que deké el colegio y a mi familia no he vuelto a comer el espeso puré del aburrimiento absoluto y la pena negra absoluta escondida debajo de la cama. No creas todo lo que te dicen, no creas nada de lo que te dicen.", (*Ibid*., p. 49 ; 56-57.)

[4] « No Future » rejoint ainsi le refus du projet et du lendemain.

[5] "Punk may (may ?) be essentially passive. […] Punk is hating poeticization of your condition. Punk is vague dreams of carnage and bloody revenge when you can barely swat a comatose fly. […] Punk is pointlessness. […] Punk is laziness at apogee with no apologies. Punk is saying fuck rock'n'roll. Punk is saying fuck punk rock. Punk is treating your 2,000-plus LP collection like dirt. Punk is *passé*.", (Lester Bangs, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste, op.cit.*, p. 337-338 ; 406-409.)

Cette fascination pour le loser est donc liée à la construction même du mouvement punk. L'éclosion du punk est l'affirmation du masque de l'échec. Selon Nick Kent, ce sont ces masques que Lester Bangs a toujours cherchés à faire tomber, pour voir au-delà de la posture des histoires de véritables perdants :

> Avec Lester, tout était question de pénétration : percer le sujet pour aller au-delà. Il questionnait tout : « Tu aimes cette musique ? Pourquoi ? Qu'est-ce que tu veux dire, il ya un chouette accord et un joli son de clochettes à la fin du morceau ? Ca ne suffit pas. Ces types-là, qu'est-ce qu'ils veulent nous fourguer ? Est-ce que tu crois au moins que ces types en ont une, d'âme ? De quoi ça retourne ? Qu'est-ce qu'il ya derrière les masques ? » Lester a presque entièrement inventé le concept de punk-rock, même si c'est Dave Marsh qui l'a effectivement formulé. Il insistait sur autre chose : dans le rock, ce ne sont pas les vainqueurs mais les perdants qui font les histoires les plus fascinantes. [1]

Enfin, il est impossible de ne pas évoquer le roman de Leonard Cohen, *Beautiful Losers*, qui met en scène la figure du perdant et actualise l'emploi de cette terminologie. En effet, cette expression désormais consacrée dans les langues anglaise, française et espagnole affirme la grandeur désespérée de ces figures de l'échec, tendues vers une chimère absolue qui n'est parfois que leur propre perte. La postérité de l'expression est d'ailleurs prégnante au sein de cet espace littéraire, façonnant un modèle propre aux personnages, aux artistes voire aux écrivains. Nick Kent s'en fera par exemple l'écho dans *The Dark Stuff* – dont le titre rappelle également la part obscure des icônes du rock – en esquissant paradoxalement à rebours le portrait de Shane McGowan, leader du groupe The Pogues :

> Beaucoup ne se privent pas de ranger Shane McGowan dans la catégorie des « perdants magnifiques ». Mais il n'a jamais vraiment été magnifique, et en dépit d'apparences plutôt accablantes, il n'est pas non plus ce qu'on appelle un loser. Le caractère abrupt de ce paradoxe ne cesse de le hanter, mais sa vie hantière n'est-elle pas un tissu de contradictions ? Par exemple, il est extrêmement timide et fait pourtant profession de s'exhiber, dans un état d'abrutissement avancé, devant des milliers de gens. Il est très intelligent et sensible, mais semble faire tout ce qui est en son pouvoir pour enfouir ces qualités sous autant d'excès que son organisme est capable d'en encaisser. [2]

---

[1] "With Lester, it was all about penetration, breaking on through to the other side. He was always questioning everything: "So you like this music? Why? What do you mean, it's got a made a nice middle-eight and the cow-bell sounds cute on the finale? That's not good enough. What are these guys really trying to sell us here ? What does this music say to your soul? Do these guys sound like they even have souls to you? What's really going on here? What's going on behind the masks?"The whole concept of punk rock was his too, even if Marsh actually came up with the phrase. The other thing he insisted upon was that in rock'n'roll it wasn't the winners but the losers who made for the most compelling stories.", (Nick Kent, Nick Kent, *The Dark Stuff, op.cit.*, p. xv ; 7.)

[2] "Many people still call Shane McGowan another *beautiful loser*, but he's never been a beauty and neither, all desperate appearances to the contrary, is he a loser. Rather, he's a loser who chose to lose and came up winning more than he ever dared dream. The severity of that contradiction haunts him, but then McGowan's whole life is shot through with raging contradictions. He is extremely shy yet makes his living standing stupefied and being stared at by thousands at a time. He's extremely bright and perceptive but seems to do everything in his power to bury these characteristics behind as much grimy sensory deprivation as he can muster.", (Nick Kent, "The Moon, the Gutter and Shane McGowan", *The Dark Stuff, op.cit.*, p. 214 ; 245.)

III. "Shot by both sides"[1] : vers un style intermédiaire[2] ?

Emporté par ce rire léger et désinvolte en toutes circonstances, les œuvres mettant en scène le rock font finalement éclater des schémas préétablis, tout comme ils affichent des paradoxes *a priori* insolubles. Aussi, esquissant la possibilité d'un style « intermédiaire »[3], les auteurs de *Rock Criticism from the Beginning* invitent à faire glisser cette possibilité au-delà du champ de la critique rock. En effet, les tensions inhérentes au rock sont finalement transposées au texte qui a recours à ses propres moyens afin d'exposer ces tensions. La liste, en premier lieu, devient le procédé littéraire, qui actualise le balancement entre consumérisme et fétichisme, en reprenant à son compte les multiples listes publiées par la presse et l'industrie du disque depuis les *fifties*[4].

Les mises en scène d'une réévaluation du rock et d'une voie intermédiaire construisent, dans un second temps, le lieu où « [i]l n'y a pas plus à opposer entre les puissances chtoniennes et les puissances ouraniennes qu'entre musique populaire et musique savante, basse langue et style châtié. »[5]. Autrement dit, les échos du rock font résonner un espace littéraire déplaçant les représentations culturelles et leurs terminologies.

A. Paradoxes postmodernes 1. Contre le consumérisme et pour le fétichisme : énumération, liste et *name-dropping*

Catalogue des Horreurs
Descriptions du désastre Naturel
Liste des miracles dans le corridor divin
catalogue des poissons dans la canal divin
Catalogue des objets dans la pièce
Liste des choses dans la rivière sacrée

Jim Morrison, *The New Creatures*

Le punk est un consumériste crétin et fier de l'être.

Lester Bangs, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*

---

[1] Magazine, « Shot By Both Sides », *Real Life*, Virgin Records, 1978.
[2] "The aesthetic of rock is intermediary in the sense that it thrives on tensions which distinguishes it from "middlebrow"." (Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning*, *op.cit.*, p. 47.)
[3] "Is there an "intermediary style" corresponding to the "intermediary aesthetic" […]? We think so. But the first thing to be established is the wealth of individual styles, which offers wannabes a great potential freedom of expression. However, the field's doxa restricts this freedom and makes it to possible to find schools and traditions. Second, most rock critics estimate style highly, both in the (primarily U.S.) sense of good reporting and in the (primarily British) expressive sense. Mastering style is therefore an important means of conquering a position in the field, while it works on behalf of the field in relation to other fields, especially that of journalism.", (*Ibid.*, p. 341.)
[4] Voir par exemple, Charlie Gillett, *The Sound and the City*, "Dancing in the Street", *op.cit.*, p. ix.
[5] Guy Darol, *Frank Zappa/One Size Fits All*, *op.cit.*, p. 66.

Un des paradoxes inhérents à cet espace littéraire est la tension récurrente entre une distanciation du libéralisme culturel et une fascination érudite pour les productions artistiques et les objets esthétiques. Si la profusion des références intertextuelles au rock avait pointé cette tension[1], la poétique de la liste, topos de la critique rock, n'est pas pour autant propre à cet espace littéraire. Néanmoins, le procédé énumératif est au cœur de sa transcription dans les textes, faisant de la liste un motif thématique, un modèle discursif et un élément paradoxal de construction personnelle et de déconstruction sociale.

1. La liste comme motif d'écriture

> Parvenir à la morne platitude distante des catalogues.
>
> Jean-Jacques Schuhl, *Rose Poussière*

Lister le monde et écrire le monde. Lister ou écrire les choses. Lister contre l'écriture. Si le rapport de l'écriture fictionnelle à la liste devait tenir au choix de l'une de ces ambivalences, le premier texte de Jean-Jacques Schuhl, *Rose Poussière* se situerait selon les premiers mots du livre dans le désir d'appréhender le monde par le catalogue, par le fragment textuel préexistant à l'écriture et contre cette écriture déceptive marquée par les affects de l'auteur :

> J'aimerais un jour parvenir à la morne platitude distante des catalogues de la Manufacture française d'armes et cycles de Saint-Etienne, du Comptoir commercial d'outillage, du Manuel de synthèse ostéologique de MM. Müller, Allgöwer, Willeneger, ou des vitrines du magasin de pompes funèbres Borniol (*ces beaux poncifs*). En attendant, loin du compte, j'ai recopié des rouleaux de télex hippiques, France Soir (avec toutes ses éditions), des paroles de chansons anglaises connues, des dialogues d'anciens films célèbres, des prospectus pharmaceutiques, des publicités de mode, *lambeaux* sur lesquels, furtivement, s'écrit le temps mieux que dans les œuvres. Le reste, hélas, est de moi ; probablement. [2]

Cette pétition de principe élargit la perspective d'un simple questionnement sur la liste en voyant dans l'objet textuel réel et dans sa copie un véritable idéal d'écriture de « la morne platitude distante ». Dès lors, la copie de catalogues, manuels, dialogues, paroles de chansons s'avère être la meilleure manière d'approcher cette poétique du catalogue qui écarte la proximité de l'auteur, les inventions de l'écrivain, ce « reste » qui agence les éléments

[1] La figure du collectionneur érudit renforce également ce paradoxe. Voir *infra*, « Quatrième partie, des figures typiques ».
[2] *Ibid.* [je souligne]

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

antérieurs à la création. La liste participerait d'un effet de réification qui met en avant la patine du temps, qui conserve dans les choses une distance plate et nécessaire.

Seulement peut-on parler d'une poétique de la liste au sens où celle-ci ne serait pas simplement un motif thématique, mais tendrait vers un désir de représentation dépouillée où chaque item décontextualisé enferme en lui-même la marque du temps plus que de l'auteur ? Dans cette perspective, la liste semble procéder à la fois d'une réduction des choses (atomisation ou monadisation) et d'une volonté impossible d'épuisement du monde. S'agit-il donc dans l'emploi de ces listes, dans ce recours au catalogue, d'imaginer une écriture tendue par une simple actualisation de ces fragments préexistants ? Si la réponse négative reste la plus probable, tant ce recours à la liste est déjà un procédé de mise à distance du réel dans le récit, il reste intéressant d'observer comment, entre réception et production, ce schème de la liste peut se déployer comme un motif d'écriture, qui oscille entre des emplois thématiques (la collection, le catalogue, la *playlist*, l'énumération) et une tentation poétique où l'écriture cherche à se rapprocher de l'idée de liste ou de ses avatars (le classement, la platitude, la décontextualisation, l'atomisation).

Il serait possible pour cela de comparer le récit de Jean-Jacques Schuhl et ses usages de la liste et des fragments d'*Un Jeune homme trop gros, The Dwarves of Death, American Psycho, 31 Songs* ou encore *High Fidelity*. En effet, tous mettent en texte des éléments de listes, dans des perspectives très diverses. Aussi et dans un premier temps, la liste peut se présenter comme un véritable objet, où elle tient de prime abord davantage de l'énumération sans se proposer immédiatement comme un modèle d'écriture. C'est le cas dans les textes de Coe, Savitzkaya ou Hornby dont nous observerons ici trois exemples distincts avec en premier lieu un long extrait du roman de Jonathan Coe que l'on a déjà cité partiellement :

> « Ah, si seulement on pouvait revenir en 76.
> Pourquoi qu'est-ce qui s'est passé en 76 ? » demanda Martin.
> Jake le dévisagea pour voir s'il parlait sérieusement.
> « T'as entendu parler du punk, non ?
> Le punk, ça fait pas douze ans, quand même ?
> Euh si, ça fait douze ans, dit Harry. Douze ans presque jour pour jour. *Anarchy in the UK*, c'est sorti le 26 novembre 76. Ah, quel groupe ! Quel groupe !
> *New Rose* des Damned, ça aussi, c'est sorti à ce moment-là.
> Non, ça c'était un peu plus tôt, un mois à peu près.
> Si vous comptez nous refaire le coup de la nostalgie, dis-je, moi je vais me promener. »
> Ils ne me prêtèrent aucune attention. Une fois lancés sur le sujet, Jake et Harry (qui avaient été adolescents à la fin des années soixante-dix) étaient intarissables.
> « Et les Vibrators, hein ? *We Vibrate*.
> Les Jam. Les Buzzcoks. Les Adverts. Siouxsie.
> 7 mai 1977. Le London Rainbow. J'y étais. Putain ! Quelle soirée d'enfer ! Les Clash, les Slits, les Jam et aussi Subway Sect. […]
> X-Ray Spex, *Oh Bondage, Up Yours*. Superbe single.

Spiral Sratch.
Pretty Vacant.
Right to Work.
Get a grip.
Tu te souviens des Rezillos ?
Tu te souviens de Alternative TV ?
Les Stiff Little Fingers.
Les Desperate Bycicles.
XTC.
999.
Slaughter and the Dogs.
Et les Dwarves of Death ? […]»[1]

A la lecture de ce long extrait, il apparaît patent que la liste ne se déploie pas ici sous son identité la plus absolue. La linéarité du récit et du dialogue n'est pas immédiatement rompue, mais l'évocation d'un événement historique commun aux deux protagonistes – la naissance du punk – tend à faire du dialogue qui suit une simple énumération, comme si les deux personnages cherchaient à épuiser la catégorie « groupes punk 1976-1977 ». Le dialogue prend d'ailleurs fin au moment où un des items de la liste, « The Dwarves of Death » est contesté[2]. En outre, on trouve quasiment la même « vieille, interminable liste » dans *Human Punk* déployant les mêmes noms de groupes du punk anglais. Cette similitude souligne à nouveau la propension du récit à mentionner « des tonnes de groupes, des millions de souvenir, harmonies électriques et cervoises bon marché »[3] sur un sujet donné jusqu'à un épuisement de la mémoire.

Dans le récit de Savitzkaya et contrairement à l'extrait précédent, le motif de la liste est ici annoncé par la thématique récurrente de la collection :

Il sera également collectionneur de cailloux blancs et de drapeaux qu'il rangera convenablement sur des petites étagères adéquates, entre ses poupées et ses oursons.
Il se paiera trois limousines rose framboise, un costume en feuilles d'or, un autre à miroirs en losanges, un autre en herbe d'argent, un quatrième en peau de chauve-souris avec des boutons en os, plusieurs paires

[1] ""God I wish we were back in seventy-six." "Why, what happened in seventy-six", asked Martin. "You've heard of punk, have you?" "Punk? That was never twelve years ago, was it?" "It bloody was", said Haary. "Twelve years almost exactly. "Anarchy in the UK", released November the twenty-sixth, nineteen seventy-six. What a band, eh? What a band." "The Damned, "New Rose". That came out then, too." "No, that was earlier, about a month earlier." "If you two are off wandering down Memory Lane again", I said, "I'm going to go for a walk or something." They ignored me. Once they got going on this subject, Jake and Harry who had both been in their teens during the late seventies) were unstoppable. "What about The Vibrators, eh? "We Vibrate". […] "The Jam. The Buzzcocks. The Adverts. Siouxsie." "May the seventh, nineteen seventy-seven. The London Rainbow. I was there. What a fucking brilliant night that was. The Clash, The Slits, The Jam and Subway Sect" "X-Ray Spex", "Oh Bondage, Up Yours". Great single." "Spiral Sratch." "Pretty Vacant." "Right to Work." "Get a grip." "Do you remember The Rezillos ?" "Do you remember Alternative TV ?" "Stiff Little Fingers." "The Desperate Bycicles." "XTC." "999" "Slaughter and the Dogs." "What about The Dwarves of Death?", (Jonathan Coe, *The Dwarves of Death*, *op.cit.*, p. 114-116 ; 133-134.)
[2] Voir *supra*, « Deuxième partie, citations intertextuelles ».
[3] " […] a long old roll-call, tons of group, millions of memories, electric chords and electric soup […]", (John King, *Human Punk*, *op.cit.*, p. 132-133 ; 187.)

de pantoufles étincelantes, un vélocipède tout en cuivre, laiton, étain et argent avec des pédales en bois blanc et une fleur jaune en guise de fleuret. Il se paiera une charrette blanche pour transporter ses mannequins.
Il délaissera ses souliers en daim, le bleu étant passé de mode. Il se fera construire une piscine de marbre et la peuplera de tortues géantes.
Il possédera une petite fabrique qui produira juste ce qu'il faut de guimauves, nougats, chocolats et pralines. [1]

C'est en effet les collections d'Elvis Presley qui, à différents moments du récit, entraînent ces descriptions prolongées des différents objets rassemblés. Alors même que la question de l'accumulation, de la boulimie du personnage pour l'objet est explicitée, elle ne rompt aucunement la linéarité du récit et consiste en une pause classique dans la narration. Ainsi, et contrairement au dialogue précédent qui tendait vers le *brainstorming* à partir d'un thème donné, peut-être s'éloigne-t-on ici de l'idée de liste, tant le thème donné est inépuisable. De fait, c'est ici non pas l'idée de liste comme motif d'écriture qui fait irruption mais une énumération poétique au cœur du récit, qui sans décontextualiser les éléments qui la composent, les déploient dans l'espace non distendu du texte.

Dès lors, au travers de ces deux exemples, nous voyons comment l'accumulation fonctionne nécessairement par saturation. Seulement, dans le premier cas, la saturation est poussée jusqu'à la rupture au vu d'un cadre préétabli par le texte – groupe punk 76-77 – alors que dans le deuxième exemple, le récit recherche à mettre en scène et à englober cette saturation, car cette saturation n'est plus la saturation d'élément réels ou référentiels.

Pour conclure ce premier temps, si les listes qui parsèment les récits s'étendent parfois à d'autres sphères[2], elles restent majoritairement dédiées au rock[3] voire au bruit à l'instar de ce long discours tiré de *Rosso Floyd* mettant en évidence toutes les sortes de bruit auxquelles ont eu recours Pink Floyd sur leurs albums. A nouveau, la liste devient ici le procédé d'affirmation d'une spécialisation, le personnage du roman ayant dressé à la fois cet ensemble des sonorités extra-musicales et la liste des animaux « réunis par les Pink Floyd dans leur œuvre » :

Si le critère est l'originalité des contributions, alors la parole me revient de droit. Je suis celui qui a dressé la liste d'un bon nombre d'animaux (pas tous, pas tous !) réunis par les Pink Floyd dans leur œuvre.

[1] Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros, op.cit.*, p. 97-98. Nous avons ici cité un extrait caractéristique, mais le roman dans sa totalité multiplie de manière significative ces temps de la description, construisant cette dialectique du manque référentiel et de la profusion des objets collectionnés.
[2] « - Mais quel rite suivez-vous ? me demanda-t-il, d'emblée moqueur ou supérieur. Baptiste ? Méthodiste ? Catholique ? Orthodoxe ? Luthérien ? Evangéliste ? Tartanpionniste ? Pentecôtiste ? Onaniste ? Il trouvait cette liste drôle et partit d'un rire de fumeur surveillant sa prochaine quinte de toux. », (Arno Bertina, *J'ai appris à ne pas rire du démon, op.cit.*, p. 32.)
[3] Voir par exemple la liste des titres de *Smile* par Nick Kent dans « The Last Beach Movie Revisited : The Life of Brian Wilson », *The Dark Stuff, op.cit.*, p. 35 ; 58.

J'avais ouvert la voie, mais personne ne m'a suivi. Bon, ce n'est certes pas moi qui dirai ce que signifient toutes ces bêtes. Je préfère en ouvrir une seconde, de voie.
Ces garçons ont produit une musique unique grâce au concours de toutes sortes de bruits : battements cardiaques, gazouillis, chuchotements, rires, coassements, bruits d'automobiles, d'hélicoptères, de machines à laver, de caisses enregistreuses, portes claquées, pas, cliquetis, voix de journalistes sportifs, annonces publicitaires, ondes radio qui grésillent, vagissements, crépitements d'œufs et de bacon dans une poêle, hululements, sifflements du vent, respirations haletantes, tonnerres, tintements de pièces, ruissellements d'eau, explosions, écroulements, bruissements de feuillages… [1]

2. La liste en tant que discours : vers une poétique énumérative ?

Mais ses discours se résument à des listes

Nick Hornby, *High Fidelity*

Effets de listes plus qu' « idées de listes ». C'est ainsi que les extraits tirés des textes de Savitzkaya ou Coe voient l'irruption d'énumérations dans le texte, mais ce penchant ne tend pas à faire de la liste le modèle du roman. Chez Savitzkaya, celui-ci est mue par l'idée d'un tournoiement atemporel tandis que chez Coe, c'est la constitution d'une chanson en tant que ligne mélodique qui guide le récit. Au contraire, dans les textes de Hornby, cette propension se trouve peut-être matérialisée au-delà de la simple fascination de l'amateur déjà présente chez Savitzkaya ou Coe. Comme on l'a vu brièvement auparavant, la collection et les listes sont le symbole de l'amateurisme, de la fascination exacerbée pour le rock. Et si cette tendance est manifeste d'un parti pris de l'immersion dans un champ culturel spécifique (le rock et son histoire), elle a également une influence stylistique notable sur le texte.

Ce procédé énumératif aurait alors plusieurs objectifs. Il actualiserait dans l'expression littéraire l'érudition des personnages romanesques. Il tendrait par-là même à postuler pour une spécialisation aiguë du lecteur, égarée par cette foule de références multiples et parfois obscures. Ou *a contrario*, il viserait à installer une ambiance caractéristique, berçant le lecteur dans un flot ininterrompu de citations, et le faisant participer à un sentiment de nostalgie, de snobisme ou simplement de sympathie connaisseuse pour un morceau. Cette participation s'amplifie d'ailleurs par le rejet, la moquerie ou l'ignorance d'un personnage. Sans citer à nouveau le long extrait tiré de *The Dwarves of Death*[2], on peut noter comment le narrateur William ne prend pas part à la nostalgie de ses comparses musiciens, ou

[1] Michele Mari, *Pink Floyd en rouge*, *op.cit.*, p. 243.
[2] Jonathan Coe, *The Dwarves of Death*, *op.cit.*, p. 114-116 ; 133-134.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

on évoquer le moment de *High Fidelity*, où un client est mis à la porte du magasin par Barry[1]. D'ailleurs, en allant toujours plus en avant dans cet usage du « Name-dropping », le récit de Nick Hornby roman procède quasiment à la « théorisation » romanesque de ce phénomène :

> Il parle sans arrêt, et ne dit pratiquement que des bêtises. Il parle beaucoup de musique, mais aussi de livres […], de films, de filles. Pop, girls, etc., comme disent les Liquorice Comfits. *Mais ses discours se résument à des listes* : s'il a vu un bon film, il ne parle pas de l'histoire, ou de ce qu'il a ressenti, mais de la place qu'il occupe dans son palmarès du siècle ou de la décennie – il parle et pense en termes de « dix meilleurs » et « cinq meilleurs » et du coup Dick et moi faisons comme lui. [2]

Dans le roman, la description de Barry, assistant dans le magasin de disques de Rob est éclairante pour expliciter ce rapport si particulier à l'énumération. En effet, chez lui comme chez ses deux collègues, tout discours et tout événement peut se rapporter à une ou plusieurs chansons : « His conversation is simply enumeration ». Cette phrase résume à elle seule le personnage, voire le roman dans sa propension à l'accumulation de références. Un des exemples les plus marquants de cette manière de penser est la réaction des trois vendeurs de disques à l'annonce de la mort du père de Laura, petite amie de Rob : « Bon, les gars, les cinq meilleurs chansons pop sur la mort. - Super, dit Barry. Une liste en hommage au père de Laura. […] Et voilà comment Ken est pleuré chez Championship Vinyl. »[3].

En effet, la liste devient le seul moyen d'expression. Toute la sphère culturelle se transforme en une liste thématique. La description de Barry s'avère donc à la fois constitutive d'un rapport à la musique très érudit et très profond et définitoire du mode de pensée du narrateur (« Ils ont des opinions et moi des listes »[4]) et du mode d'écriture de l'auteur[5]. Cette mise en texte de la compilation et de la liste érudite montre donc comment l'écriture s'empare des modes de pensées de la figure de l'amateur passionné[6].

Seulement, si le classement est peut-être déjà une liste déjà retravaillée, réduite et hiérarchisée, il est issu d'un processus de sélection d'un thème (les meilleurs solos de guitare, les meilleurs musiciens aveugles, les meilleurs face A de tous les temps, le palmarès de la

---

[1] Nick Hornby, *High Fidelity*, *op.cit.*, p. 43 ; 63-64. Voir *supra*, « Première partie, conséquences poétiques, éthiques et théoriques ».

[2] "He talks relentlessly, and more or less everything he says is gibberish. He talks a lot about music, but also a lot about books (Terry Pratchett and anything else which features monsters, planets and so on), and films, and women. Pop, girls, etc., like the Liquorice Comfits said. But *his conversation is simply enumeration*: if he has seen a good film, he will not describe the plot, or how made him feel, but where it ranks in his best-of-year, his best-of-all-time list, his best-of-decade list- he thinks and talks in tens and fives, and as a consequence Dick and I do too. And he makes us write lists as well, all the time.", (*Ibid.*, p. 34-35 ; 52.) [je souligne]

[3] ""OK, guys, best five pop songs about death." "Magic", says Barry, "A Laura's Dad Tribute List." […] Thus is Ken's passing mourned at Championship Vinyl.", (*Ibid.*, p. 177-179 ; 231-232.)

[4] "[…] they have opinions and I have lists.", (*Ibid.*, p. 152 ; 199.)

[5] Voir *supra*, « Deuxième partie, constructions romanesques musicalisées ».

[6] Voir *infra*, « Quatrième partie, l'amateur ».

piste de danse au Groucho Club, le palmarès des films américains ou les meilleurs bonbons qu'on achète en vrac). Préférant la série à la liste pure, ce roman questionne dès lors le rapport privilégié voire narcotique au « top five » ou « top ten ». Mais sa collusion avec le *top of the pop* ou le classement des meilleures ventes n'est finalement pas si évidente, tant sa constitution tient d'un mécanisme personnel, hors des questions du succès, du populaire ou de la culture de masse. C'est la fabrication d'une forme de savoir personnel, qui demande de procéder à la constitution d'une liste réduite, selon les possibilités de chacun, à partir d'un thème et de la hiérarchiser ou alors de laisser venir à soi cinq éléments choisis de son tableau « meilleurs solos de guitare ». Et s'il existe une corrélation évidente entre fascination des personnages et profusion référentielle, cette démarche tient aussi d'une visée stylistique, proche du « Name-dropping », qui favorise la condensation de l'expression dans la simple citation, plutôt que l'explicitation du propos à l'instar de cet extrait de *Dans les rapides* :

> Jouer dans un roman-photo potache pour le magazine Punk, *Mutant Monster Beach Party*, y faire l'héroïne, la jeune fille de l'histoire, l'amoureuse romantique, prendre des poses sur la plage, moue boudeuse lunettes noires, Chris Stein sera le père et Joey Ramone l'amant, croiser des monstres verts, des surfeurs, des extra-terrestres et des motards, croiser Andy Warhol venu se dérider, croiser Lester Bangs, et John Cale, s'immerger dans la fantaisie collective. Jouer avec son *look*. Mélanger le surplus américain, les fripes de la 14t^{h} et l'inspiration des copines. [1]

Mais outre cette volonté de construction personnelle par la référence qui modélise le roman, à nouveau la liste prend forme – comme dans le cas du dialogue de *The Dwarves of Death*, ou d'un top cinq sur tel ou tel thème – à partir d'un axe choisi :

> […] je ne suis pas un grand fan de Dylan. […] Par conséquent, j'ai vingt CD distincts de Bob Dylan sur mes étagères ; en fait, je possède plus d'enregistrements de lui que de n'importe quel artiste. […] Il y a une artiste anglaise très intelligente, Emma Kay, dont une des séries de travaux consiste entièrement dans ses réminiscences (verbales) des pièces de Shakespeare. Si je devais me livrer au même exercice avec la vie de Bob Dylan, ça donnerait la liste suivante :
> Zimmerman
> Hibbing, Minnesota
> Les coffee-shops de New-York
> Joan Baez (mais à quel propos ? Mystère.)
> The Band, anciennement The Hawks. Electricité.
> "Judas !"
> Accident de moto. Jamais aussi bon après. (Je me trompe peut-être. Ne suis-je pas en train de confondre avec le passage d'Elvis dans l'armée ?)
> Sarah (Sarah qui ? Aucune idée.) Divorce.
> Eye-liner
> Chrétienté
> Farm Aid
> Pléthore de tournées.

[1] Maylis de Kerangal, *Dans les rapides, op.cit.*, p. 36-37.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

> Voilà qui fait, me semble-t-il, bien trop de connaissances. (Pourquoi diable puis-je citer le nom de sa ville natale ? Et pourquoi dois-je me souvenir qu'il est tombé de sa satanée moto ?) Je me garderai bien d'établir une liste similaire quant à la vie de William Shakespeare, le résultat serait trop honteux […] [1]

C'est la thématique « vie de Bob Dylan » qui est ici épuisée. Les différents éléments de connaissance sont décontextualisés et leur précision va jusqu'à étonner l'auteur de cette liste[2] apparemment produite *ex nihilo*[3]. Ainsi, le texte lui-même s'avère une longue liste de trente-et-une chansons décrites autour de sections qui leur sont consacrées. Autre exemple de ce phénomène de construction du récit ou d'un fragment narratif par la hiérarchisation, on trouve dans *Killing Yourself to Live* différents moments où les jeux de liste modélisent le récit, le narrateur énumérant par exemple les vingt-cinq meilleurs moments de sa vie[4]. Dans *La fin des punks à Helsinki*, ce sont les amis du narrateur Ole qui sont décrits sous la forme d'un best-of composés de huit items[5].

De la même façon, le texte de Michele Mari peut être lu comme une longue liste de discours rapportés composant un tout hétérogène et disparate. Et surtout, les nombreuses listes de *Strangulation Blues* font du recueil de Clara Elliott une accumulation de références culturelles et surtout contre-culturelles, qui invitent à l'analyser à l'aune d'une véritable

---

[1] "[…] I'm not a big Dylan fan. […] There are, therefore, around twenty separate Bob Dylan CDs on my shelf; in fact, I own more recordings by Dylan than by any other artist. […] There is a very clever English artist called Emma Kay who has done a serie of artworks which consist entirely of her (verbal) memories of Shakespeare plays. If I were to do the same for the life of Bob Dylan, it would consist of the following list: Zimmerman/Hibbing, Minnesota/New York coffee houses/Joan Baez (But what about her? I'm not sure/The Band, formerly The Hawks. Electricity. "Judas!"/Motorbike crash. Never as good afterwards. (Is that true? I fear I may be getting the crash confused with Elvis's spell in the army.)/Sara (Sara who? Don't know.) Divorce/Eye-liner/Christianity/Farm Aid/Lots of tours/This, it seems to me, is way too much knowledge. (Why on earth am I able to name his home town? And why should I recall that he fell off his bloody motorbike?) I will not attempt a similar list pertaining to the life of William Shakespeare, because it would be far too shaming […]", (Nick Hornby, *31 Songs*, *op.cit.*, p. 45-48 ; 54-56.)

[2] Par analogie à la « bibliothèque intérieure » décrite par Pierre Bayard, Nick Hornby découvre ici sa « discothèque intérieure » et sa connaissance d'un artiste et de ses albums qu'il ne se souvient même plus avoir écouté, acheté ou aimé – discothèque intérieure qu'il active par l'écrit en « discothèque virtuelle » participant d'un « espace de communication » sur les disques. Sa relative connaissance de Dylan et son refus d'avoir recours au même procédé pour Shakespeare, atteste d'ailleurs de la force du « mythe d'une culture sans faille » dans cet espace virtuel.Voir Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on a pas lus ?*, Paris, Les Editions de Minuit, « Paradoxe », 2007, p. 74 ; 116-119.

[3] Voir dans *Fargo Rock City* une réflexion de l'auteur sur la possibilité d'une liste détaillée des groupes de glam metal des années 1980 : "By virtue of this criteria, it would seem that heavy metal was a completely defonable entity. […] But as an adult, it's damn near impossible for me to make a comprehensive list of every '80s glam band that ever existed, because I've come to realize that metallurgy isn't an exact science. Nonetheless, zine editor Matt Worley did a pretty decent job in a 1995 issue of his publication *Lies* […]Here's his hit list […]", « A l'aide de ces critères, il semble que le heavy metal soit une entité bien définissable. […] Plus tard, il m'est devenu à peu près impossible de faire une liste détaillée de tous les groupes de glam metal des années 1980, parce que j'en suis arrivé à me rendre compte que la métallurgie n'était pas une science exacte. Pourtant, Matt Worley, le rédacteur en chef de *Lies* […] a fait du bon boulot dans un numéro de 1995 de son fanzine. Voici sa liste (noire ?) […] », (Chuck Klosterman, *Fargo Rock City*, *op.cit.*, p. 27-28 ; 39.)

[4] Pour la liste des meilleurs vingt-cinq moments de la vie du narrateur, voir Chuck Klosterman, *Killing Yourself to Live*, *op.cit.*, p. 44 ; 60. Voir également le moment où ces jeux de listes s'imposent au cœur de la narration, *ibid.*, p. 57 ; 78.

[5] Voir Jaroslav Rudiš, *La fin des punks à Helsinki*, « Helsinki, le best-of », *op.cit.*, p. 111-121.

poétique énumérative, progressant par saturation érudite et reprise anaphorique. Cette poétique illustre au mieux la tension récurrente entre construction d'un répertoire personnel et rejet d'une autre part du réel se consumant ici dans la déroute et « la honte sans fin » :

> soit la mort/soit la capitulation sans fin
> il n'en faut pas plus pour penser que l'on a déjà perdu
> « tous nos amis sont morts » dit le poète français
> soit la défaite/soit la honte sans fin car
> même en écoutant William Seward Burroughs à la radio
> même en écoutant Kathy Acker à la radio
> même en regardant un film de Jonas Mekas ou de Peter Watkins
> même en lisant *Tarantula* de Bob Dylan
> même les écrits scarifiés de Debord
> même l'anarchie fantasmée de Spinrad
> même la S-F formaliste de Goy
> même l'idiotisme de Rotten
> même en regardant une toîle de Richter, d'Allan Kaprow, ou un poème de Marina Tsvetaieva brûlé par les fascistes italiens
> même en écoutant *Helter Skelter* des Beatles *Sister Morphine* des Stones ou *Ship building* de Wyatt
> même *Red* de King Crimson, *In Search of Space* d'Hawkind,
> meme Klaus Schulze, Edgar Froese, Klaus Dinger et Manuel Göttsching perpétueront toujours l'offensive lyrique
> même si K. Dick a éteint la Terre
> même si chez Vonnegut le livre est déjà une machine perverse qui peut détruire
> même en faisant semblant d'y croire
> & en prenant ma guitare
> (toujours accordée deux tons en dessous)
> NOUS VERSERONS DANS L'OMBRE
> CE QUE NOUS BRÛLONS DE NOTRE SANG
> UN COMPOSANT ESSENTIEL DE LA DEROUTE [1]

3. La liste, élément de construction/destruction d'une « boulimie culturelle »

> C'est parfois comme critique que j'ai écrit, et parfois comme collectionneur.
>
> Greil Marcus, *Dead Elvis*

> poursuivre la liste (ayant la clé de cet abîme)
> ou se trouver enfin une mémoire oublieuse -------
> à tout prendre, prenons la logique de ces bruits autour de l'abattoir
> belle ironie de la mémoire en train de s'assassiner [2]

Aussi, au-delà du motif thématique ou poétique, la liste s'impose comme un linéament métaphorique d'une construction de soi ou d'une destruction sociale[1]. En effet, elle

[1] Clara Elliott, « Carn. ou corps-progressivement-à-investir », *Strangulation Blues, op.cit.*, p. 26-27.
[2] « Accélérations », *ibid.*, p. 54.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

est le moyen d'expression de la stylisation personnelle, proche du morbide et de la brochure de mode dans *American Psycho*[2] ou plus simplement décrivant l'intérieur symbolique des chambres d'adolescentes dans le récit de Maylis de Kerangal :

> […] leur quartier général, la place où elles s'agglutinent, excitées, le repaire où elles se chauffent, assises en tailleur, parfois allongées sur le dos, parfois en soutien-gorge et chaussettes de laine, masque au concombre sur le visage, ou *cold cream*, clope au bec, l'endroit où elles s'immergent dans un bain de paroles et se livrent lors d'infinies conversations à toutes sortes de classements : garçons, films, livres, disques, marques de jeans, shampooing, rouge à lèvres tout y passe – assortis de commentaires également amoureux, rêveurs, rosses, infâmes – cette chambre où, surenchère de coupe-choux, les filles taillent et tranchent, découpent tout ce qui entre dans leur orbite, étalonnent les critères et partagent les territoires, rigolent, profèrent des énormités qui leur font se couvrir la tête, mais inventent le plan orthonormé de leur connivence, et bon sang qu'elles se sentent fortes […] [3]

Cette tension au sein d'un panthéon personnel prend tout son sens au sein des « Cinq strip-teases de Courtney Love » de Christophe Fiat. L'héroïne du récit reprend en effet à son compte la méthode HATES/LOVES du producteur Malcolm McLaren, à savoir le partage sur un tableau de deux colonnes, séparant à l'instar des mains gauche et droite de Robert Mitchum dans *The Night of the Hunter*, la haine et l'amour :

> Dans son journal intime Courtney Love fait des listes détaillées pour dire ce qu'elle aime (LOVES) et ce qu'elle n'aime pas (HATES) comme Malcolm McLaren avec ses tee-shirts à Londres qui sont le point de départ d'un nouveau style. Les LOVES sont à droite sur le cahier et les HATES sont à gauche. […] Courtney Love aime Keith Richards des Rolling Stones. LOVES ! Courtney Love aime Paul McCartney des Beatles. LOVES ! Courtney Love aime les plages de l'Oregon. LOVES ! […] Courtney Love n'aime pas Jim Morrison. HATES ! […] Courtney Love n'aime pas le boudin noir. HATES ! Courtney Love n'aime pas la méthode de William S. Burroughs pour écrire des paroles. HATES ! [4]

La liste devient donc peu à peu le moyen de séparation dont l'acmé sera marqué par un rapport obsessionnel à la mort. Cette mise en avant de la destruction est notamment au cœur de *New York est une fête*, où la voix poétique dresse une possible liste noire des « pop songs » les plus liées à cette mise en scène morbide :

> Il existe dans les « pop songs » une tradition du *death disc*. Ces classiques de la mort, dans les années cinquante et soixante étaient d'un romantisme exacerbé. Warhol faisait obsessionnellement tourner ces quarante-cinq tours sur son électrophone. Je dresse ici une possible liste noire :
>
> *Endless Sleep* (Jody Reynolds, 1958)
> *Teen Angel* (Mark Dinnig, 1959)
> Tell Laura I Love Her (Ray Peterson)

---

[1] "Quédate ahí y olvídate de todo lo demás. He hecho une lista de todos los agujeros en los que no quiero meter la cabeza.", « Reste là et oublie tout le reste. J'ai fais une liste de tous les trous où je ne veux pas mettre la tête. », (Ray Loriga, *Héroes*, *op.cit.*, p. 49 ; 56.)
[2] Voir Bret Easton Ellis, *American Psycho*, *op.cit.*, p. 25-29 ; 39-46.
[3] Maylis de Kerangal, *Dans les rapides*, *op.cit.*, p. 14-15.
[4] Christophe Fiat, *Héroïnes*, « Les Cinq Strip-teases de Courtney Love », *op.cit.*, p. 28.

Running Bear (Johnny Preston, 1960)
Ebony Eyes (The Everly Brothers, 1961)
Leah (Roy Orbison, 1962)
Give Us Your Blessings (Ray Peterson, 1963)
Leader of the Pack (The Shangrilas, 1964)
Dead Man's Curve (Jan and Dean, 1964)
Last Kiss (Frank J. Wilson and the Cavaliers, 1964). [1]

Ou encore :

[c]es images luciférienne de bikers défilent sur des « standards » pop tels : *Fool Rush In* par Ricky Nelson, *Wind-Up Doll* par les Ran-Dells, *My Boyfriend's Back* par les Angels, *Devil in Disguise* par Elvis Presley, *He's a Rebel* par les Crystals, *Party Lights* par Claudine Clark ou encore *I Will Follow Him* par Little Peggy March. [2]

On perçoit ici les analogies possibles avec la thématique de la mort des grandes rock stars dans *Killing Yourself to Live* mais surtout le lien avec les florilèges fragmentaires de ruines, les *cut-up* dégradés présentés par Schuhl. En effet, « Le pop art et la mort »[3] comme le récit de Klosterman s'immiscent dans ce rapport si étroit entre l'éphémère de la pop star et leurs fins parfois tragiques. La liste assure la consignation de cette réduction de la figure à un dernier élément : chansons morbides, ruine du passé, ultime instant d'un parcours fracassant. Il existe donc une relation ambiguë de la liste et de la mort, tant la liste tente d'épuiser le réel et est confrontée à son propre achèvement inexhaustif du fait d'une sélection qui annonce dans les mots la disparition et le délitement du réel. Dans *Big Fan*, cette saturation vient quasiment paralyser le récit, qui pousse à son paroxysme le *name-dropping* propre à l'écriture du rock, avec la reproduction selon l'ordre alphabétique des découvertes musicales de William Madlock sur une dizaine de pages : « Par ordre alphabétique, il entreprit de consigner méticuleusement chacune de ces découvertes. Ne rien manquer, ne rien laisser au hasard. […] »[4]. Cette méticulosité fait également écho aux diverses énumérations de produits culturels par Patrick Bateman dans *American Psycho*, confiant à cette maîtrise et cet épuisement langagier d'un espace, une dimension inquiétante et angoissante.

Quant à la ponctuation de la liste, à la dégradation de cette tendance à la liste, elle est poussée par Schuhl en une réflexion qui analyse et questionne les postures consuméristes issues de la massification culturelle. En effet, dans le texte de Schuhl, outre cette ouverture qui se propose presque comme un « art poétique », on retrouve à différents instants la

[1] Michel Bulteau, *New York est une fête*, *op.cit.*, p. 193.
[2] *Ibid.*, p. 165-166.
[3] « Le pop art et la mort », *ibid.*, p. 187-196 et notamment p. 192.
[4] Fabrice Colin, *Big Fan*, *op.cit.*, p. 62-73.

déconstruction de cette boulimie, de cette voracité de la consommation, comme dans la liste des hôtels des tournées des Rolling Stones :

> […] dans la pièce où il repose et où flotte comme l'ordre d'un pharaon mort on remarque : - une seringue automatique AGLA (avec aiguille hypodermique), instrument permettant de mesurer avec un degré de précision de […] 0,00005 ml des volumes liquides, et des valises encore toutes recouvertes d'étiquettes et d'hôtels parfois empiétant les unes sur les autres :
> Hôtel Algonquin, New York (Garbo et Mae Murray dînaient à la table à côté)
> Hôtel Hilton, Tokyo
> Hôtel Ambassy, Bruxelles (le dessus du divan a été modifié)
> Grand Hôtel, San Francisco
> Hôtel Saint James & Albany, Paris […][1]

Mais surtout, c'est dans cette construction d'un « portrait-robot du mutant 66 » qu'on voit apparaître de façon multiple, cet attrait pour une poétique de la liste :

> PORTRAIT-ROBOT DU MUTANT 66
> L'ADOLESCENT ELECTRIQUE
> A. LE REGARD
> Il n'y a nulle intensité, simplement une prodigieuse indifférence. Regard (impassiblement non hiérarchisé : tout se vaut) démocratique des adolescents : ce qu'on nomme leur je-m'en-foutisme ou leur manque d'enthousiasme. Air morne, contemplatif, pas le moins du monde critique mais aussi attentif à tout, son œil qualifiant tout le monde d'intrus, c'est alors qu'il a des distractions merveilleuses. Ce beau regard vide de certains mâcheurs de chewing-gum […]
> B. LA DEMARCHE […] C. LA VOIX […] D. QUELQUES ATTITUDES […] Comment s'appelle cet os en bas du cou rond et saillant ? SALIERES (anat.), creux de l'épaule, linéaments, fibres, agrafes (paletot), tendons, muscles du cou, ligaments. (Passer à la librairie Maloine consulter un manuel de prothèses osseuses. Lire Darwin.)
> E. QUELQUES ADJECTIFS QUALIFICATIFS A GLISSER INDIFERREMENT ICI OU LA : évidé, tors, (ironie), suave, secret-frivole-dur, mort(rose), arachnéen, attentif, concerté, (à pas) comptés, différent – indifférent, minutieux.
> F. REMARQUES […]
> enfin il y a les rolling stones qui sur eux et autour d'eux appellent tout cela à la fois : le policier, le travesti, le dandy, le robot [2]

De fait, la dégradation du spectacle est ici mise en scène jusqu'au déchet et à la poussière. Et se dévoile peu à peu le portrait-robot de ce mutant que serait l'homme artificiel à l'aspect cadavérique. Ce portrait-robot se construit à partir d'une liste d'adjectifs, de différents items, d'une définition décontextualisée du terme « salière », comme autant d'élément indifférents du regard morne de l'adolescent électrique. Si cette vision doit être mise en perspective, il est intéressant de voir comment elle interroge la vacuité de la négation de ces mutants, dans une liste ponctuée de différents items par l'ordre alphabétique. L'indifférence de ce « beau regard vide », peu critique mais très attentif, trouverait ici son

[1] Jean-Jacques Schuhl, *Rose Poussière, op.cit.*, p. 125-126.
[2] *Ibid.*, p. 81-89.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

expression dans l'indifférence hiérarchique de l'ordre alphabétique, ordre par défaut d'un portrait à la fois vague et perçant.

Alors, la liste est bien ce procédé ambivalent tirant jusqu'à l'épuisement les objets de la société de consommation et affichant les élus privilégiés de l'auteur parmi ces objets. C'est ainsi que Greil Marcus peut se définir autant comme critique que comme collectionneur[1] que Simon Reynolds fait part de l'existence d'un rock « collectionneur »[2] ou que Nick Hornby voit dans la liste le facteur de son « infériorité » sociale :

> La différence entre ces gens-là et moi, c'est qu'ils ont fini leurs études et pas moi (ils n'ont pas rompu avec Charlie, et moi, si). Résultat : ils ont des boulots intelligents et moi un boulot idiot, ils sont riches et moi pauvre, ils ont confiance en eux-mêmes et moi je suis inconséquent, ils ne fument pas et moi si, *ils ont des opinions et moi des listes*. Est-ce que je pourrais leur dire quel voyage produit le pire décalage horaire ? Non. Est-ce qu'ils pourraient me dire de qui étaient composés les Wailers au départ ? Non. Ils ne pourraient sans doute même pas me dire le nom du chanteur. [3]

La liste se trouve donc sans cesse prise entre ces deux pôles de fascination et de répulsion pour les objets culturels, pris dans le vertigineux passage de la mode dont *Rose Poussière* ne cesse de montrer la beauté ludique et destructrice : « les modes passent… dans les choses, et on ne les reconnaît plus : elles étaient si douces, si à leur place, la mode, mode de rapport (d'argent) d'une industrie, jeu et parade que s'offre une société peut finir par être la mise à mort de celle-ci. »[4]. À l'instar de Marcus, la critique rock s'est donc emparée de la liste dans cette double volonté de distancier le consumérisme et de mettre en évidence des affinités musicales. Cette appropriation de la liste comme mise en scène d'une érudition est néanmoins dynamitée par Lester Bangs dans « Comment devenir rock critic »[5], dans l'écriture d'une liste à choix multiple guidant le lecteur dans l'écriture de sa première chronique de disque ou de concert. Malgré cela, cette saturation référentielle illustre une tendance à l'essoufflement et à la muséification du rock, parfois davantage essouflé que remotivé par ses propres références, et dont les résonances sont aussi fécondes que mortifères.

---

[1] Voir Greil Marcus, *Dead Elvis, op.cit.*, p. xvi ; 10.

[2] « Interviewer des groupes de rock aujourd'hui revient à établir une liste d'influences, si bien que le récit de leur vie se résume généralement à un passage en revue de leurs goûts. Ce « rock collectionneur de disques » n'existait pas à l'époque. », (Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again, op.cit.*, p. 29.)

[3] "The difference between these people and me is that they finished college and I didn't (they didn't split up with Charlie and I did; as a consequence, they have smart job and I have a scruffy job, they are rich and I am poor, they are self-confident and I am incontinent, they do not smoke and I do, *they have opinions and I have lists*. Could I tell them anything about which journey is the worst for jet lag? No. Could they tell me the original lineup of the Wailers? No. They probably couldn't even tell me the lead singer's name.", (Nick Hornby, *High Fidelity, op.cit.*, p. 151-152 ; 199.), [je souligne].

[4] Jean-Jacques Schuhl, *Rose Poussière, op.cit.*, p. 46-47.

[5] Lester Bangs, « Comment devenir rock critic », art.cit., p. 311-327.

Alors, de manière fugace et conclusive, entre motif et modèle d'écriture, ce parcours de la liste dans ces quelques textes pourrait s'achever dans ces quelques remarques listées issues des exemples précédents :

(a) La liste nécessite même implicitement une thématique pour faire irruption dans le texte (romanesque) : « groupe punk 76-77 », « Bob Dylan », « classiques de la mort ».
(b) La liste interroge notre rapport brut au savoir et son apparition produit un instantané de connaissance personnelle à partir de cette thématique donnée.
(c) Elle questionne le relativisme et la hiérarchie ou non-hiérarchie de ses éléments (le « tout se vaut » chez Schuhl), et donc ce rapport au consumérisme et à l'épuisement maladif d'un sujet.
(d) Elle est le produit d'une érudition bien souvent inconsciente mais parfois construite de manière très forte et donc d'un rapport personnel à un item décontextualisé et cristallisé dans cette atomisation d'éléments.
(e) Il est possible de distinguer les textes simplement énumératifs des récits qui se construisent autour d'une poétique énumérative.

Finalement, la liste cristallise la tension incessante entre le rock et le marché, entre la pop et les « impératifs du commerce »[1], résumant les paradoxes de la société du spectacle et de l'accessoirologie, dont le Zappa de *One Size Fits All* se fait le virulent critique[2].

[1] « Il faut dire que le monde du rock, depuis qu'Elvis Presley s'était acclimaté aux impératifs du commerce, ne faisait plus peur à personne, hormis au président Nixon et à son affreux comparse John Edgar Hoover, directeur du Bureau of Investigation. […] Pire, le rock était devenu cette chose hygiénique maudite par Zappa, vouée, disait ce dernier, à mimer la contestation sans jamais altérer les structures sociales, à la différence du jazz, un porno de la rébellion en somme, un porno pour ados en cirse pubertaire, un baume anesthésiant au service du fric et peut-être, peut-être, le plus crétinisant de tous et le plus putassier, je cite. », (Lydie Salvayre, *Hymne, op.cit.*, p. 86.)

[2] « *In illo tempore*, le sofa des étreintes flottait au-dessus d'une arène puis il s'envola vers les cieux, jusqu'à atteindre l'inmmensurable. Dans l'espace intersidéral où brillent les étoiles, il glisse en suivant une diagonale. Sur son chemin, il croise des symboles. A droite, la récurrence du mobilier de cuisine, triomphera du formica et du coin-repas chromé. Après *Internationale Situationniste* et Guy Debord, Frank Zappa dénoncera « l'émiettement social », « les pseudo-jeux de la passivité » et plus généralement une fascination de l'objet à travers une critique constante de l'*accessoirologie* synonyme d'orgasme, dont le *vacuum cleaner* (aspirateur) et la *chrome dinette* (coin-repas chromé) sont les emblèmes à partir des années cinquante. », (Guy Darol, *Frank Zappa/One Size Fits All, op.cit.*, p. 62.)

B. Paradoxes postmodernes 2. Pour la légitimité et contre le sérieux

> […] si sa présence te rend aussi chiant, mieux vaut que je m'en aille… ça doit être sérieux.
>
> Will Self, *Dorian*

La légitimation du rock passe donc paradoxalement par sa mise en demeure récalcitrante de tout type de sérieux. Aussi, certains textes n'ont de cesse de proclamer leur attachement aux musiques électriques – au premier rang desquels ceux de Nick Hornby – sans pour autant renoncer à la désinvolture qu'ils partagent avec nombre de chansons. Pour cela, les textes proposent en creux leurs propres représentations du sérieux, de la valeur esthétique ou artistique. Ils induisent tantôt de manière explicite (Bangs, Hornby, Coe), tantôt de façon implicite une redéfinition désinvolte du sérieux et la mise à bas de hiérarchies culturelles[1], manifestant une dimension programmatique de réévaluation du rock dans leurs écrits.

1. La légitimité du rock ou la dimension programmatique de l'écriture

Même si *Frank Zappa/One Size Fits All* met en évidence la musique comme « une sarabande qu'il convient de prendre au sérieux »[2], la majeure partie du corpus tend à proposer une redéfinition désinvolte du sérieux ou pour le dire autrement à refuser tout type de sérieux[3]. Mais cette veine s'oppose apparemment à une autre visée partie prenante de cet espace littéraire : la volonté si ce n'est de légitimation tout du moins de réévaluation du rock et des objets qui lui sont associés. En effet, si la promotion de la culture rock dans son ensemble est bien une tendance commune à toutes les œuvres du corpus[4], cette réévaluation est bien souvent permise par la mise en place dans ces œuvres d'un important système référentiel, qui, notamment dans le cadre du roman, participe de la réalisation de la fiction ou

[1] "How does this perspective modify our view of the relation between high culture and pop? This is not a task I have set for myself. The notion of a popular culture presumably distinct from a high culture is, of course, an invention of cultural establishments and an object of study in its own right.", (Perry Meisel, *The Cowboy and the Dandy*, *op.cit.*, p. 13.)

[2] « La musique est un cercle vicieux qu'entraînent les poneys et les porcs. Une sarabande qu'il convient de prendre au sérieux si l'on consent à la farce de vivre. » (Guy Darol, *Frank Zappa/one Size Fits All*, *op.cit.*, p. 79.)

[3] Voir *supra*, « la dimension ludique » et « rire et désinvolture ».

[4] Hormis le cercle restreint consacrant un imaginaire dysphorique du rock. Voir « Première partie ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

de l'essai. C'est par exemple le cas du heavy metal dont la relégitimation est annoncée de façon programmatique par Chuck Klosterman dans son « Prologue » à *Fargo Rock City* :

> Il est temps pour nous tous d'assumer notre passé heavy metal. Il est temps pour nous d'admettre que nous rockions comme des ouragans. Il est temps pour nous de crier après le diable. Nous avons le droit de faire ce choix, et nous n'accepterons plus jamais qu'il en soit autrement.
> C'est la raison pour laquelle j'ai écrit ce livre : pour qu'on reconnaisse que tout ce glam rock efféminé, sexiste et superficiel *a été* important (au moins pour les gamins qui l'adoraient). Je ne prétends pas forcément que ce genre musical ait été intellectuellement sous-estimé, mais je me sens obligé d'insister sur le fait qu'il a été ignoré de façon totalement injustifiable. [1]

C'est cette ignorance que le livre se propose de combler, en affirmant explicitement ce désir de reconnaissance. Si l'écriture énumérative (« conversation is simply enumeration »[2]) ou « l'autosuffisance » de la référence sont d'ailleurs parfois les moyens de cette volonté promotionnelle, ils sont également enclins à une dérive vers l'érudition. Ce retournement semble achever le mouvement d'intégration du rock, depuis sa marginalité et sa simplicité originelle, dans un champ reconnu de la culture. Classique, standard, canon sont désormais des vocables employés pour le qualifier. On observe bien un mouvement de canonisation du rock, dont la voie littéraire est un des médiums.

Cette mise en place d'un nouveau système de références canoniques actualise donc l'appartenance du rock à un socle de culture commun, cet espace littéraire témoignant exemplairement d'une érudition marquée par la connaissance abyssale et gargantuesque de l'histoire du rock. Cette érudition est parfaitement exemplaire des études de Greil Marcus, où le nombre de références aux musiques populaires rend parfois complexe la lisibilité du texte.

La distorsion entre cette demande d'une spécialisation accrue du lecteur et ce processus de canonisation montre bien le caractère progressif de la diffusion du rock et de son histoire. Cette transposition du rock se pare alors d'une dimension programmatique tant cette entrée du rock dans la fiction n'était ou n'apparaissait pas comme un geste anodin[3]. Ainsi, écrire sur le rock, c'est consciemment ou inconsciemment s'adonner à une revalorisation de cette musique. Quelques auteurs ont largement en ligne de mire cette représentation péjorative du rock dans la conscience collective et littéraire, fantasmant parfois quelque peu cet

[1] "It is time for all to embrace our heavy metal past. It is time to admit that we used to rock like hurricanes. It is time to run for the hills and go round and round. It is time for us to *Shout at the Devil*. We've got the right to choose it, there ain't no way we'll lose it, and we're not gonna take it anymore. Quite simply, that's why I wrote this book: to recognize that all that poofy, sexist, shallow glam rock *was* important (at least to the kids who loved it). I'm not necessarily claiming that the metal genre was intellectually underrated, but I feel to insist it's been unjustifiably ignored.", (Chuck Klosterman, *Fargo Rock City, op.cit.*, p. 2 ; 14-15.)
[2] Nick Hornby, *High Fidelity, op.cit.*, p. 34-35 ; 52.
[3] Voir *supra*, « périodisation et histoire comparées ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

imaginaire dysphorique, à l'instar de Nick Hornby déclarant dans *31 Songs*: « Oh bien entendu, je comprends tout à fait que l'on puisse mépriser la musique pop. »[1].

L'appréhension de ce mépris, de ce manque de reconnaissance est sans doute le point de départ de cette dimension programmatique inconsciente ou implicite qui caractérise la démarche de ces auteurs. Ainsi, cette impression de sous-évaluation du rock est au cœur de *High Fidelity* qui prolonge ce constat de méconnaissance de la musique et de la culture rock dans son ensemble :

> Comment rendre la façon dont les gens nés avant 1940 prononcent le mot pop ? Ca fait plus de vingt ans que je tends l'oreille quand mes parents crachent ce monosyllabe explosif – la tête en avant, avec une expression idiote (puisque les fans de pop sont des idiots), le temps qu'il leur faut pour lâcher le mot. [2]

Deux vecteurs témoignent ici de cet état de méconnaissance, de cette absence de reconnaissance du rock ou de la pop. En effet, Rob, le protagoniste du roman, pointe le problème générationnel rencontré par cette musique née dans les années cinquante et surtout soixante et qui n'a jamais été actuelle pour les générations antérieures. Ensuite, le rapport de causalité établi à partir de la définition des amateurs de pop comme « idiots » traduit bien ce rapport à la médiocrité et à la marginalité à la fois affiché et combattu par les auteurs comme par leurs personnages. L'une des joies que procure la pop comme le note Hornby « tient à son indifférence envers toute motivation et conviction »[3]. Et en même temps, cet aspect médiocre et désintéressé est aussi bien déploré (« Une de perdue dix de retrouvées, ça fait une éternité que j'avais envie de changer, puis tu as mis un disque sur la chaîne et tout allait pour le mieux dans ton petit univers minable. »)[4] que paradoxalement assumé par le protagoniste du roman :

> Résultat : ils ont des boulots intelligents et moi un boulot idiot […] Est-ce que je pourrais leur dire quel voyage produit le pire décalage horaire ? Non. Est-ce qu'il pourrait me dire de qui étaient composés les Wailers au départ ? Non. Ils ne pourraient sans doute pas me donner le nom même du chanteur. [5]

---

[1] "Oh, of course I can understand people dismissing pop music.", (Nick Hornby,*31 Songs*, *op.cit.*, p. 20 ; 27.)

[2] "How can one describe the way people born before 1940 say the word "pop"? I have been listening to my parents' sneering one-syllable explosion – heads forward, idiotic looks on their faces (because pop fans are idiots) for the time it takes them to spit the word out – for well over two decades.", (Nick Hornby, *High Fidelity*, *op.cit.*, p. 38-39 ; 57.)

[3] "Pop's indifference to motive and conviction is one of its joys.", (Nick Hornby, *31 Songs*, *op.cit.*, p. 179 ; 189.)

[4] "[…] plenty more fish in the sea, been feeling like a bit of new for ages, and then you stuck something in the hi-fi, and everything was right in your pathetic little world.", (Nick Hornby, *High Fidelity*, *op.cit.*, p. 198 ; 257.)

[5] "[…] as a consequence, they have smart job and I have a scruffy job, […] Could I tell them anything about which journey is the worst for jet lag? No. Could they tell me the original lineup of the Wailers? No. They probably couldn't even tell me the lead singer's name.", (*Ibid.*, p. 152 ; 199.)

Cette considération de l'univers musical comme médiocre et cette volonté de promotion du rock dans son ensemble crée donc un malaise paradoxal, dont le personnage de Rob est la figure la plus exemplaire. La fascination pour le rock et le mépris considéré des autres se renverse donc en snobisme et en élitisme. Ce paradoxe d'une musique refusant la complexité et de personnages qui, la brandissent comme un étendard du bon goût absolu, creuse un fossé latent entre les initiés et les non-initiés[1]. *High Fidelity* est ainsi en quelque sorte l'achèvement de cette démarche commencée par le constat de cette dévaluation du rock. De ce constat est née la volonté des auteurs de remédier à cette valeur mineure conférée au rock. Le paroxysme de ce retournement arrive alors lorsque la pop et le rock accèdent au sommet de l'échelle des genres musicaux (faisant ironiquement des non-initiés des personnes dépourvues de goût musical) :

> A moins qu'il ne m'arrive un truc inimaginable au cours des prochaines décennies, j'aurai traversé le cours entier d'une vie à n'écouter plus ou moins exclusivement, que de la musique populaire dans l'une ou l'autre de ses formes. […] « Me faudra-t-il le voir sous les verrous pour s'être jamais occupé de cette ineptie qu'est la pop ? » a écrit récemment un éditorialiste à l'aigreur notoire dans sa tentative de défense d'un célèbre nabab de l'industrie musicale […]
> Un reproche de cet ordre dépasse ma compréhension, car la musique à l'instar de la couleur, ou d'un nuage n'est jamais ni intelligente, ni stupide, elle est tout simplement. L'accord le plus simple, les composantes destinées au tube le plus banal, le plus idiot, possède une beauté, une perfection et un mystère et lorsqu'un rustre émotionnellement analphabète, sans éducation, ni culture, en assemble quelques-uns, il a toutes les chances de créer quelque chose de beau et de puissant. Je ne veux pas lire des livres ineptes car les mots sont nos seuls instruments de pensée ; tout ce que je demande à la musique, c'est d'avoir une jolie mélodie […] et personnellement je suis en désaccord fondamental, profond avec quiconque assimile, complexité avec intelligence et supériorité. […] Mon peu de goût pour la musique classique ne vient pas du fait qu'elle est cultivée – je ne donne pas dans ce snobisme à l'envers. Je ne l'aime pas (ou du moins, elle ne me touche pas) parce qu'elle m'évoque irrémédiablement des airs liturgiques ; parce qu'à mes oreilles, du moins, elle ne peut pas s'accommoder des petits sentiments ordinaires qui constituent une journée […] parce que je n'ai nul besoin qu'une musique sonne mieux qu'elle ne le fait déjà […] [2]

Un des autres vecteurs de cette dimension programmatique est la fascination commune pour le rock, issue d'une proximité générationnelle relative car trois générations d'écrivains se sont successivement emparées du rock depuis Savitzkaya en passant Spinrad et Coe jusqu'à Loriga et Brizzi. Néanmoins, cette fascination récurrente affirme l'omniprésence de références (les Beatles, Dylan, les Doors ou encore les Clash) qui constituent le socle d'un patrimoine commun.

---

[1] Voir « Première partie, conséquences poétique, éthique et théorique » et à nouveau le dialogue précédemment cité entre Barry et un client ou cet autre exemple : "[…] this is what records shop should look like, and only Phil Collins's fan bother with those that look as clean and wholesome as a surburban Habitat.", « [...] c'est à ça qu'un magasin de disques doit ressembler, et il n'y a que les fans de Phil Collins pour fréquenter des disquaires propres comme un Habitat de banlieue », (*Ibid.*, p. 32 ; 49.)

[2] Nick Hornby, *31 Songs, op.cit.*, p. 113-115 ; 123-125. [traduction en annexe]

Surtout, la plupart de ces écrivains retranscrivent le plaisir d'une écoute ou de muliples réécoutes et leur attachement à un artiste, un album, un morceau :

> Pris par une chanson. Tu écoutes chaque parole et tu as l'impression qu'il n'y a pas grand-chose après […] Tu es pris et tu crois que tu peux tout deviner à distance. L'espace d'une seconde, on dirait que tu sais tout, tu te sens rudement bien, c'est la même chanson encore et encore, tu peux éprouver la même chose dix ou vingt fois, tu contrôles toutes les sensations comme dans ces laboratoires où l'on isole un virus, tu as la sensation d'être traqué, de quelque chose que tu peux reconnaître et qui ne bouge plus. Et ça vient d'une chanson. Une chanson répétée cent fois éclaire autant que ces feux de Bengale qu'on utilise à la guerre pour tirer sur l'ennemi.
> Une seule chanson comme un seul feu de Bengale peut faire tirer tout le monde en même temps dans cent directions différentes.
> Tu as déjà entendu *Starting Over* cent fois de suite ?
> Tu vois ce que je veux dire ? [1]

Aussi, « […] la référence à une musique jouée ou chantée n'est nullement une obligation mais répond à une vocation de l'écrivain ; elle prend valeur de symbole pour l'œuvre »[2] et qu' « [en] somme, on ne peut écrire sur la musique que parce qu'on en a écouté […] »[3]. Seulement, si écrire sur la musique n'est pas encore écrire la musique[4], ce geste personnel induit à nouveau ce partage d'une écoute, à l'instar de Greil Marcus justifiant le choix des artistes qu'il aborde dans *Mystery Train* :

> Les artistes sur lesquels j'ai choisi d'écrire m'intéressent entre autres parce qu'ils ont plus d'ambition que les autres et qu'ils prennent plus de risques. Ils prennent le risque du désastre artistique (dans le vocabulaire du rock : la prétention), celui de se mettre à dos un public qu'il est plus facile de flatter que de provoquer […] [5]

Finalement, la dimension générationnelle importe beaucoup dans ce désir de promouvoir le rock et l'exemple de Nick Hornby reste le plus symptomatique de ce mouvement de réévaluation entraînant la dévaluation des genres musicaux plus « sérieux » (« parce que j'ai grandi en écoutant autre chose »[6]). Les autres auteurs installent le rock au cœur de leur roman sans tous parvenir au paroxysme de ce retournement : l'intrusion du rock

---

[1] "Atascado con alguna canción. Estás escuchando cada palabra de la canción y te parece que no hay mucho más después. […] Estás colgando de una canción y te crees que lo puedes adivinar todo a distancia. Por un segundo parece que lo sabes todo, te sientes jodidamente bien, es la misma canción una y otra vez, puedes sentir lo mismo diez o doce veces, tiene todas las sensaciones controladas como en uno de esos laboratorios en los que aíslan algún virus, tienes alguna sensación acorralada, a algo que puedes reconocer y que ya no se mueve. Y viene de una canción. Una canción repetida cien veces ilumina tanto como una de esas bengalas que utilizan en la guerra para disparar soblre los enemigos. Una sola canción como una sola bengala puede hacer que todos disparen al mismo tiempo en cien direcciones distintas. ¿Has oído *Starting Over* cien veces seguidas? ¿Sabes de qué coño estoy hablando?", (Ray Loriga, *Héroes*, *op.cit.*, p. 145-146 ; 190-191.)
[2] Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*, *op.cit.*, p. 29.
[3] *Ibid.*, p. 45.
[4] Voir « Quatrième partie, axiologie rock/littérature » où l'on s'interrogera une dernière fois sur cette distinction qui s'avère être plus qu'un jeu de langage.
[5] Greil Marcus, *Mystery Train*, *op.cit.*, p. 27-28.
[6] "[…] because I grew up listening to something else […]", (Nick Hornby, *31 Songs*, *op.cit.*, p. 125.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

restant bien souvent un moyen de le promouvoir[1] sans nécessairement radicaliser le propos jusqu'à « ce snobisme à l'envers »[2]. Le point final de cette volonté de dépassement de cette valeur première de la musique populaire revient donc à redéfinir les critères mêmes de valeur de toute musique dont l'important, selon Nick Hornby, « est d'avoir une jolie mélodie »[3].

2. « Alternative to what ? »[4] : renégociations horizontale et verticale

Oh, you'll end shot by both sides

Magazine, « Shot By Both Sides », *Real Life*

Sans doute est-ce cette balance nécessaire, entre le goût du divertissement et l'exercice de la pensée, que décrit l'œuvre de Zappa. Deux plateaux portant l'éphémère et le durable, l'innocence des joies et cette constance sphérique dans nos têtes où nous tournons en rond en refusant la nuit.

Guy Darol, *Frank Zappa/One Size Fits All*

Si le terme « middlebrow » apparaît trop problématique pour caractériser cet espace littéraire, la problématique d'un style intermédiaire esquissé par les auteurs de *Rock Criticism from the Beginning* peut y être transposée. En effet, devant la résistance face au sérieux et à la totalisation *a priori*, on peut finalement envisager au travers de tous ces textes une double renégociation de polarités artistiques et culturelles : renégociation verticale avec l'actualisation de la remise en cause de hiérarchies culturelles préétablies mais également renégociation horizontale traçant une voie hors de dichotomies théoriques et idéologiques[5]. Cette recherche de l'intermédiaire n'est en aucun cas une recherche de la voie médiane ou moyenne, mais bien plutôt une tendance radicale qui essaie d'échapper à des schémas antagonistes installés, à l'image de la chanson du groupe mancunien Magazine qui évoque

[1] Cette « promotion littéraire » n'étant évidemment pas le seul vecteur de réévaluation comme le montre Erik Neveu : « A travers le travail de la rock critique et des organisateurs de spectacles, le rock s'est aussi doté d'un corps de professionnels, de célébrants, de chroniqueurs. Ils œuvrent objectivement à légitimer le genre auprès des instances culturelles, du seul fait que le rock revendique une histoire et des significations sociales qui le séparent de l'éphémère vacuité à laquelle sa « non-cotation » culturelle destine la variété. », (Erik Neveu, « Won't Get Fooled Again », art.cit., p. 62.)

[2] Même si ce dernier s'en défend : "[…] i'm not an inverted snob […]", « je ne donne pas dans ce snobisme à l'envers. », (Nick Hornby, *31 Songs*, *op.cit.*, p. 114 ; 125.)

[3] "[…] all I ask of music is that is sounds good.", (*Ibid.*, p. 114 ; 124.) Voir *infra*, « Quatrième partie, Un imaginaire partagé, la redéfinition littéraire du rock ».

[4] Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning*, *op.cit.*, p. 225.

[5] "In fields of cultural struggle, strategies and ways of relocating and negotiating conceptions of "high" and "low" become crucial.", (Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning*, *op.cit.*, p. 344.)

selon Simon Reynolds, « l'effrayante polarité dans laquelle baignait l'époque »[1]. La chanson serait donc symptomatique de l'articulation ambiguë du rock et de la politique, marquée par des phénomènes d'alliance et de rejet puissants dont Erik Neveu dira :

> Si le rock touche au politique, ce n'est pas au premier chef parce qu'il a pu se revendiquer d'une révolution ou parce qu'il serait possible de l'immobiliser sur le lit de Procuste d'une idéologie étiquetée. Allergique à la politique, il est ambigu, souvent en marge des idéologies consacrées. […] [2]

Dès lors, si « Shot By Both Sides » illustre musicalement à merveille cette volonté de s'évader des dichotomies ambiantes, la majorité des textes envisagés ici s'inscrivent également dans ce jeu de double renégociation, de façon explicite et métatextuelle (*High Fidelity, 31 Songs, Frank Zappa/One Size Fits All, Hymne*) ou implicite (*New York est une fête, The Dwarves of Death, The Ground Beneath Her Feet* ou encore *Héroes* et *Jack Frusciante*). Sur le plan politique, *Radio Free Albemuth, Human Punk* voire *La fin des punks à Helsinki,* dans des styles et à partir de procédés très différents, renvoient dos à dos capitalisme et communisme, en faisant pour le premier du président des Etats-Unis Ferris Fremont un agent double d'un même parti américano-russe ; en analysant la division bilatérale de l'Angleterre et du monde occidental comme une des causes des troubles psychiques de Smiles pour le deuxième[3] ; ou pour le troisième, en interrogeant la véritable postérité radicale du punk par la construction d'une filiation terroriste issues des anciennes dichotomies[4].

Aussi, toujours dans le versant explicite, les exemples ne manquent pas de cette propension à refuser le binaire, à promouvoir une singularité, à se déplacer hors d'une carte préétablie. Ce déplacement se manifeste par exemple au travers d'anecdotes, à l'instar de ces quelques phrases de Michel Bulteau soulignant en contexte des paroles du Velvet : « Ensuite,

---

[1] « Le morceau sonne comme un hymne alors qu'il charrie des émotions tout à fait contraire à celles exprimées par les hymnes : timoré, désengagé, il s'adressait à tous ceux qui refusaient l'esprit de parti et les appels à la solidarité. Bien qu'il n'évoque précisément aucun des grands antagonismes britanniques de la fin des années soixante-dix (Rock Against Racism et la Ligue Anti-Nazie *versus* la résurgence de l'extrême-droite ; la gauche collectiviste qui dominait le Labour *versus* l'aile droite et pro-patrons du Parti Conservateur), « Shot » saisit bien l'effrayante polarité dans laquelle baignait l'époque, de même que cette impression de vacillement ressentie par ceux qui, pris entre deux feux, sentaient le sol se dérober sous leurs pieds. La chanson parle d'un non-combattant, d'un inactiviste. C'est une idée bourgeoise et art-rock qui y est défendue : rien ne compte davantage que la lutte de l'individu pour affirmer sa différence. » (Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again, op.cit.*, p. 52.)

[2] Erik Neveu, « Won't Get Fooled Again », art.cit, p. 42.

[3] Voir par exemple John King, *Human Punk, op.cit,* p. 205-206 ; 264-265 ; 280-281 et 289 ; 370 ; 392.

[4] « […] si eux avaient été des punks, il n'y aurait quasiment plus que des punks sur terre, et surtout si un jour le mouvement punk a ne serait-ce qu'un peu symbolisé l'opposition et la révolte contre le système, et pas seulement un mouvement débile à la mode, alors même pas en rêve ils peuvent s'imaginer être les répresentants de la dernière génération punk, la dernière génération punk, tu le sais, c'est la tienne […]», (Jaroslav Rudiš, *La fin des punks à Helsinki, op.cit.*, p. 271.)

Billy Name se réfugia dans le troisième album du Velvet Underground (1969). Dans *the story of my life*, on entend Lou Reed chanter: *that's the difference between wrong and right…but Billy said, both of those words are dead.* »[1]. Mais la mort de ces mots est parfois actée de façon plus explicite à l'instar du récit zappien de Guy Darol qui n'a de cesse de déployer ce refus de « la verticale des genres » :

> Par son invitation à harmoniser les contraires, Jakob Böhme suggérait une ascension de haut en bas. Ce que Zappa n'a jamais démenti qui refusait la verticale des genres. Il n'y a pas plus à opposer entre les puissances chtoniennes et les puissances ouraniennes qu'entre musique populaire et musique savante, basse langue et style châtié. Ni pur ni impur, le vocabulaire de Zappa autorise la jouissance, celle que l'on prendra à l'écoute d'un doo wop mâtiné de Stravinsky ou d'une séquence rock cornaquée par l'esprit d'Eric Dolphy. Sans doute est-ce ce brouillage que Schenkel cherche à rendre. Et peut-être que sa carte du ciel est un appel aux yeux accompagnés d'oreilles pour en finir avec la distinction. [2]

La « fin de la distinction » dont l'auteur se fait ici l'écho se pare à la fois d'une dimension poétique et théorique. En effet, elle irrigue toute la poétique picturale et musicale de Zappa aux confins des puissances chtoniennes et ouraniennes mais elle invite également à en finir avec des oppositions consacrées entre « musique populaire et musique savante, basse langue et style châtié ». Ce propos condense la manière dont cet espace littéraire actualise – parfois sans le savoir ni le vouloir – ces antagonismes et invite à se tenir à l'écoute en insistant sur la jouissance et la passion musicale. Refusant la logique du « tout ou rien »[3] mais sans tomber dans le relativisme à tout crin, l'ensemble de ces textes participe de la définition ou redéfinition d'une esthétique rock dont les caractères ambigu[4], insaisissable, volatile et minimaliste pourraient être les maîtres-mots[5].

---

[1] Michel Bulteau, *New York est une fête*, *op.cit.*, p. 211.

[2] Guy Darol, *Frank Zappa/One Size Fits All*, *op.cit.*, p. 66.

[3] On peut voir dans cette relecture distanciée des réceptions adorniennes une sortie de la tension entre l'élitisme du penseur allemand et les réactions qu'il engendrait par le focus sur sa passion musicale et sa puissance d'écoute : « Adorno a fasciné une génération de sociologues de l'art. il est ensuite apparu comme la figure monstrueuse à abattre. Il prêtait à un tel sort, écrivant dans un style provocateur, fondé sur le « tout ou rien » : sa critique radicale a bientôt été dénoncée comme une odieuse défense réactionnaire de l'élite, et la masse (les étudiants en philosophie de l'art et quelques chercheurs) l'a rejeté – le confortant dans ses idées. Il est plus intéressant de profiter de la puissance de sa pensée pour faire avancer les problèmes qu'il a traités, non pas dans ses vues apocalyptiques sur les sous-arts ou la culture, mais dans les écrits où son amour de l'art et son intransigeance le pousse à faire parler les œuvres à un niveau qui n'a jamais été atteint. », (Antoine Hennion, *La Passion musicale*, *op.cit.*, p. 96-97.)

[4] "In fields of cultural struggle, strategies and ways of relocating and negotiating conceptions of "high" and "low" become crucial. We have witnessed a rich variety of such strategies. Many of them take *an ambiguous attitude* to academic theory, but not necessary to theorizing.", (Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning*, *op.cit.*, p. 344.) [je souligne].

[5] « En dépit de quelques accès de « grandeur », l'esthétique rock est une esthétique minimaliste revendiquant la réduction des catégories du Beau et leur inapplication à la musique en même temps qu'à la vie du Rock. », (Paul Mathias, Pierre Todorov, « Back to No Future », art.cit., p. 47.) Voir également Jean-Marc Mandosio, « Rock, etc. », art.cit., p. 73.

Enfin, pour ne pas faire de cette réduction des catégories une abolition d'un jugement critique, on laissera alors le soin à Guy Darol de conclure sur ce double jeu de renégociations dans une transposition synesthésique des pouvoirs de l'ouïe vers l'odorat : « Le nez comme marque de fabrique est une des composantes de sa physiologie du goût. Pour Zappa, il se peut que le jazz ait une drôle d'odeur […]. L'appendice du compositeur a le pouvoir de distinguer les arômes. Il distingue la bonne musique des relents marketing. *It's honking in here* (« Ca schlingue là-dedans ») serait alors le mot de la fin. »[1].

Marqués par les motifs ambigus du bruit, du fragment et de la désinvolture, les textes projettent donc dans leur retranscription du rock, les modèles thématiques, esthétiques et éthiques qui les intéressent. La musicalisation de la langue se fait donc à mesure de cette mise en scène conjointe de la rupture et de la désinvolture, engageant les récits dans une renégociation constante de paradoxes tirés du rock.

[1] Guy Darol, *Frank Zappa/One Size Fits All*, *op.cit.*, p. 74.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

– QUATRIEME PARTIE –
RESONANCES DU ROCK : DU BRUIT DANS LA LITTERATURE

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Quoique presque silencieuse à côté du bruit des guerres et des révolutions, c'était une histoire apparemment récurrente dans ce siècle, une histoire qui à plusieurs reprises perdait sa voix ; c'était, semble-t-il, une voix qui avait seulement besoin de parler pour se perdre elle-même.

Greil Marcus, *Lipstick Traces*[1]

Si le terme « bruit » a bien souvent été employé par les détracteurs du rock, il est ici au contraire utilisé dans toute sa dimension positive. Il insiste sur le pouvoir d'attraction de la littérature sur le rock, sur la puissance des résonances musicales dans les textes, mais également sur la force et la fécondité de cette bruyance dans la production littéraire. Surtout, il induit une capacité subversive[2] dans cette volatilité bruyante dont les résonances semblent exponentielles et protéiforme : historiques, poétiques, esthétiques voire axiologiques, comme la fin de la partie précédente l'annonçait.

Ainsi, à l'aube de cette ultime section, un imaginaire double et croisé semble se dégager : un imaginaire littéraire du rock et un imaginaire rock de la littérature. Le premier est construit sur des modèles typiques d'objets, de figures, de temps et d'espaces inexorablement associés au rock. Ce double imaginaire rock/littérature interroge également au cœur des textes, les distorsions et convergences de leurs dispositifs artistiques, notamment au travers de la discussion de la fixité des œuvres rock en particulier et de la notion d'œuvre en général, mais également dans leur mise en scène commune d'une « histoire qui à plusieurs reprises perdait sa voix ». Et les soubresauts de cette voix, de ce bruit tantôt discret tantôt spectaculaire, ne cessent de remodeler les modèles collectifs traditionnels ou contestataires. Enfin, en croisant ce double imaginaire, nous esquisserons une étude axiologique interrogeant la valeur et la représentation réciproque du rock au l'aune de la littérature et de la littérature à l'aune du rock.

[1] "Though almost silence as against the noise of wars and revolutions, it was a story seemingly endemic to the century, a story that repeatedly speaks and repeatldy loses its voice. It was, it seems, a voice that only hat to speak to lose itself.", (Greil Marcus, *Lipstick Traces*, *op.cit.*, p. 21-22.)

[2] Voir le lien établi par Sheila Whiteley entre bruit, subversion et contre-culture dans son article « Contre-cultures : musiques, théories et scènes », *Volume !* 1/2012 (9:1), p. 5-16.

CHAPITRE I. IMAGINAIRE LITTERAIRE DU ROCK

L'imaginaire littéraire[1] du rock se construit autour de trois grands jalons musicaux et romanesques : les objets, les temps et les lieux, et les figures individuelles ou collectives. Les premiers façonnent le rapport passionné à la musique quand les suivants dessinent une cartographie et une chronologie symboliques d'une part et des types singuliers de personnages d'autre part. Cette entrée du rock en littérature n'est certes pas réductible à la seule représentation de ces éléments symboliques, mais ils sont malgré tout les facettes insubmersibles et remarquables de cette intrusion.

I. Objets de l'imaginaire rock : une typologie

A. Les objets du rock : disque, vinyle, chanson, guitare, fanzine, flyer

Au-delà de l'importance primordiale des objets musicaux dans les jeux intertextuels[2], c'est ici davantage le caractère symbolique des objets du rock qui est en question. Ceux-ci se dotent en effet d'une valeur affective individuelle ou collective. Cette relation privilégiée à l'objet est évidemment très prégnante avec le disque pour l'amateur musical ou la guitare pour le musicien[3]. Il existe par exemple une véritable mythologie de la guitare. Certains textes vont d'ailleurs au-delà de la simple mention référentielle à la « Telecaster » ou « Stratocaster »[4], en se prolongeant parfois en une véritable saturation de références érudites et techniques dont témoigne par exemple la présence d'une boîte à rythme « yamaha dx5 »[5] caractéristique du post-punk dans *Strangulation Blues* ou une description des guitares de

[1] Nous employons ici ce terme selon la définition qui en est donné par Bertrand Gervais dans *Figures, lectures* : « L'imaginaire est l'interface par laquelle un sujet à accès aux éléments de la culture et se les approprie. », (Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*. Tome I, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais » 2007, p. 35.)

[2] Voir *supra*, « Deuxième partie : une intertextualité réciproque ».

[3] Si on a déjà perçu quelques linéaments de cet attachement à l'objet (voir *supra*, « citations intertextuelles » et « paradoxes postmodernes 1 »), on reviendra sur cette fascination exacerbée pour le disque. Voir *infra*, « Fétichisme, amateurisme et collections ».

[4] Voir par exemple Greil Marcus, *Like a Rolling Stone, op.cit.*, p 180 ; 202. ou Lydie Salvayre, *Hymne, op.cit.*, p. 83.

[5] Une note précise : « La boîte à rythme (« drum machine » en v.o.) yamaha DX5 est une belle machine, utilisée de 82 à 89 dans la pop synthétique et électronique […] », (Clara Elliott, *Strangulation Blues, op.cit.*, p. 117.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

David Gilmour par Jeremy Chanceling « chef technicien du son de *The Division Bell* » dans *Rosso Floyd* :

> La technique alors… Les guitares de Dave… Comme chef technicien du son de *The Division Bell*, je peux me limiter à relater ce qu'il y avait à l'Astoria au début des années 1990 […] Sept guitares classiques parmi lesquelles une grande guitare andalouse, plus deux guitares flamencas ; une quinzaine de guitares acoustiques parmi lesquelles une Martin Dreadnought (pour l'exactitude une D35), une Levin, trois Ovation Legend (dont une électrifiée), une Gibson Everly Brothers, une Gibson J200 Celebrity et une Martin à douzes cordes (celle avec laquelle il improvisa les fameuses quatre notes de *Shine on*) ; deux guitares à résonateur Dobro ; quatre guitares semi-acoustiques, parmi lesquelles une Epiphone Empereur et une Rickenbacker ; treize guitares électriques et précisément deux Gibson Les Paul, deux Gretsch (une White Falcon et une Penguin), une Fender Esquire, deux Fender Telecaster (dont une avec le nom précédent, Broadcaster) et six Stratocaster, dont une est le numéro 001 de la série limitée des White-Gold Mary Kaye, l'une des pièces les plus chères au monde avec la D45 de Hendrix ; enfin une Fender lap steel et si l'on peut toujours les considérer comme des guitares, deux Fender pedal steel, une 1000 et une 2000. [1]

Mais outre ces éléments issus de la production musicale, tout un ensemble d'objets environnants revêt une importance majeure depuis le fanzine à l'affiche jusqu'au billet de concert soigneusement conservé[2]. Aussi, alors que « [s]ur les murs, photos et affichettes témoignent »[3] dans le récit de Maylis de Kerangal, certains posters trônant dans les chambres de personnages adolescents participent de manière effective à la fiction. C'est ainsi que la description du poster d'Elvis Costello dans *Less Than Zero* installe d'emblée le regard ironique et désinvolte du chanteur[4], les yeux dans le vide tournés vers l'extérieur, comme un modèle pour le personnage de Clay, motif d'une chambre sanctuarisée et miroir d'un regard désabusé. De la même façon, le disque du groupe The Dwarves of Death engendre une correspondance épistolaire jusqu'à son envoi effectif, preuve légitimant son existence.

---

[1] Michele Mari, *Pink Floyd en rouge*, *op.cit.*, p. 240-241.

[2] « le mythique concert des Clash à Rouen le 26 avril 1977, billet « j'y étais » […] », (Maylis de Kerangal, *Dans les rapides*, *op.cit.*, p. 61.)

[3] « Il est disquaire. Sur les murs, photos et affichettes témoignent – le mythique concert des Clash à Rouen le 26 avril 1977, billet « j'y étais », Polaroïd des copains qui prennent la pose dans le train puis devant la salle des Chartreux, photos du concert des Talking Heads et des Ramones au Havre l'an passé, portrait autographe de Little Bob dégoulinant de sueur, paupières closes et bouche énorme prête à enfourner le micro – ou annoncent la prochaine soirée rock au palais des Syndicats, la salle Franklin », (*ibid.*)

[4] "And with my hand on my forehead I look up with caution at the poster encased in glass that hangs on the wall above my bed, but it hasn't changed either. It's the promotional poster for an old Elvis Costello record. Elvis looks past me, with this wry, ironic smile on his lips, staring out the window. The word "Trust" hovering over his head, and his sunglasses, one lens red, the other blue, pushed down past the ridge of his nose so that you can see his eyes, which are slightly off center. The eyes don't look at me, though. They only look at whoever's standing by the window, but I'm too tired to get up and stand by the window.", « La main toujours posée sur le front, je lève les yeux avec précaution vers l'affiche accrochée au-dessus de mon lit ; elle non plus n'a pas bougée. C'est l'affiche de promotion d'un vieux disque d'Elvis Costello. Elvis regarde derrière moi, avec son sourire ironique, torve, il regarde par la fenêtre. Le mot « *Trust* » plane au-dessus de sa tête ; ses lunettes de soleil, un verre rouge et l'autre bleu, sont posées sur l'extrémité de son nez, si bien qu'on voit ses yeux légèrement de biais. Ils ne me regardent pas. Ils regardent la personne qui serait debout près de la fenêtre, mais je suis trop fatigué pour me lever et me camper près de la fenêtre. », (Bret Easton Ellis, *Less Than Zero*, *op.cit.*, p. 3 ; 12.)

Les objets du rock illustrent donc la fascination pour la musique qui se matérialise dans la constitution d'un répertoire personnel de l'amateur ou du musicien autour des accessoires de création ou de diffusion de la musique. Aussi, cette accessoirologie se déploie dans une contamination du quotidien par les objets qui deviennent peu à peu non plus les médiations du rock, mais l'expression du rock lui-même.

B. Objets symboliques

> Les choses plus que le son. […] Il y a dans leurs amplis Marshall, leurs effets Larsen (Yep, ouaouh, yap), leurs effets (vêtements), dans tout ce qui entoure leur musique le pressentiment d'un orage somptueux, d'une destruction en beauté.
>
> Jean-Jacques Schuhl, *Rose Poussière*

Outre les objets directement attachés à la musique (les amplis Marshall), les différents courants du rock ont donc développé des esthétiques fondées sur le bricolage et le sens du détail parmi lesquels des looks vestimentaires aux codes bien définis[1]. Cette apparence symbolique n'est pas simplement retranscrite par de multiples descriptions romanesques, elle est soumise à une minutieuse analyse qui tient parfois de la déconstruction. Le look d'Hendrix est par exemple longuement disséqué dans *Hymne*, mais devient rapidement bien plus qu'une simple description des choix vestimentaires du chanteur qui « se couvrait de bijoux tels que s'en paraient les femmes, mettait des chemises à jabot telles qu'en portaient les femmes et nouait à son front un foulard de soie rose tel que s'en ornaient les femmes »[2]. Cette esthétique personnelle est immédiatement généralisée et présentée comme une incarnation de « l'époque [qui] était à la révolte contre l'industrie normalisée de la mode et au rejet violent de l'existence morne des cadres en costume trois pièces […] »[3]. Mais surtout, elle participe de la création de l'artiste, appelant la vue autant que l'ouïe du spectateur :

> Hendrix aimait les fringues. […] Voulait-il faire du paraître le leurre du chasseur, c'est-à-dire l'illusion qui attire et permet de glisser de la visible beauté de la scène à l'invisible et subtile beauté de la musique ?

[1] Sur ce point et notamment sur le bricolage, voir à nouveau à l'étude magistrale de Dick Hebdige sur les différentes sous-cultures mod, teddy boy, skinhead ou punk, *Sous-culture, op.cit.* Mais également plus proche de nous, voir Fabien Hein, *Le monde du rock. Ethnographie du réel, op.cit.*
[2] Lydie Salvayre, *Hymne, op.cit.*, p. 154.
[3] *Ibid.*, p. 154-155.

> Voulait-il proposer une musique pour les yeux ? Une musique qui réjouisse les yeux ? et qui les rajeunisse ? Voulait-il, en somme, que l'œil l'écoutât ? [1]

Le rock s'écarte à nouveau de son strict signifiant musical pour s'exprimer dans un système sémiotique incluant l'ouïe mais également la vue, le toucher et dans une moindre mesure l'odorat voire le goût. Aussi, cette illusion du paraître participe d'un spectacle total et vient donner un corps visuel « l'invisible et subtile beauté de la musique ». *Rose Poussière* va d'ailleurs plus loin dans cette mise en perspective de « ce qui entoure [la] musique » en dépersonnalisant ces différents accessoires qui ne sont plus simplement moyen d'incarnation mais motif de résistance. En effet, ces derniers sont attachés à une violence qui ne provoque un effet esthétique que dans la destruction :

> Il y a dans leurs amplis Marshall, leurs effets Larsen (Yep, ouaouh, yap), leurs effets (vêtements), dans tout ce qui *entoure* leur musique le pressentiment d'un orage somptueux, d'une destruction en beauté. Mégaphones (ils chantent dedans), cheveux longs, lunettes noires, boots, poignets de cuir, colliers de chien, bruits électriques, groupes de cinq (cinq est pour les militaires une formation de combat appelée formation « main ») : ce qu'on considère comme une mode est le pressentiment de combattants de rue armés de pied en cap. La bourgeoisie ne s'y est pas trompée, elle a réagi à tout cela plus violemment que pour une simple mode culturelle nouvelle. Tous ces accessoires – comme le maquillage blanc des cover-girls de l'hiver 66 – prophétisent en points tirés une lutte violente, sont, d'une certaine façon, déjà une lutte violente. [2]

Le maquillage blanc évoqué ici annonce et fait écho aux jeux de déguisement et de grimage privilégiés par différentes sous-cultures depuis les déguisements parodiques du punk[3], les accoutrements du heavy metal ou les masques du glam rock :

> Manifestement, le but (et l'effet) du glam rock avait été précisément le contraire – on ne pouvait pas *ne pas* remarquer le côté visuel, même s'il ne voulait soi-disant rien dire et que les médias s'en foutaient. Les groupes de metal que j'aimais étaient l'extension d'une esthétique différente : ils créaient des personnages, et ils le faisaient consciemment. […] Le glam est une lutte *contre* la normalité. [4]

Ce « côté visuel » du glam rock manifeste donc consciemment[5] son excentricité comme la marque désirée d'une marginalité construite et affichant sa construction. Le masque

---

[1] *Ibid.*, p. 153.
[2] Jean-Jacques Schuhl, *Rose Poussière*, *op.cit.*, p. 45-46.
[3] Voir sur la question de l'artificialité de la subculture punk « Première partie : Problématiques subculturelles et contre-culturelles : consumérisme, marginalité, opposition et style ».
[4] "Obviously, the goal (and the effect) of glam rock had been precisely the opposite – you couldn't *not* notice the visual side to the music, even if it supposedly meant nothing and the media didn't give a damn. The metal bands I liked were an extension of an altogether different aesthetic: They created characters, and they did so consciously. […] Glam is as struggle *against* normalcy.", (Chuck Klosterman, *Fargo Rock City*, *op.cit.*, p. 61 ; 74.)
[5] On retrouve dans cette conscience de soi la marque des traits d'une esthétique postmoderne. Voir « Troisième partie ». A l'inverse de cette volonté de cette construction d'un visuel scénique, un versant authentique tend à écarter toute mise en scène, voir *ibid.*, p. 29 ; 41.

du look est donc à la fois l'affirmation d'une appartenance et une manière de détruire le réel, donnant à l'environnement musical une plus grande force symbolique que la musique elle-même, faisant du signe un élément plus important que le référent. Le look devient donc à nouveau l'expression d'une appartenance non seulement musicale mais aussi culturelle dont la subculture est le territoire bien défini. Ces marqueurs stylistiques provoquent parfois des des réactions ambivalentes à l'instar de Jerry Lee Lewis, observant avec incompréhension le glissement de la mode des teddy boys à la beatlemania :

> Pendant cette tournée, Jerry Lee vit qu'il se passait quelque chose d'étrange. Les garçons s'habillaient bizarrement – ils ne portaient pas les habituels costumes de *teddy boys*, mais des vestes à rayures et à pois, et de ridicules petites casquettes. Les filles aussi : bottes blanches et jupes couvrant à peine la source de tous les malheurs. Et ils avaient tous, absolument tous, garçons et filles, la même coupe de cheveux […] Et partout, cette musique – cette foutue saloperie de musique de merde. Il s'était imaginé que ces petits gars appelés Beatles, qu'ils avaient rencontrés au cours de son dernier voyage, auraient déjà disparu, complètement oubliés […] [1]

Cette projection du style comme expression d'une résistance culturelle s'inscrit de manière exemplaire dans le décryptage des styles sous-culturels proposé par Dick Hebdige. En effet, dans *Subculture*, la construction du style est une façon consciente ou non de subvertir l'oppression et de combattre pour un temps la récupération :

> […] ce processus débouche sur la construction d'un style, sur un geste de défi ou de mépris, sur un sourire ou un ricanement. Je voudrais penser, que ce refus est digne d'être exprimé, que ces gestes ont un sens, que les sourires et les ricanements ont une certaine valeur subversive, même si, en dernière analyse, ils ne sont guère comme les photos de Genet, que le revers obscur d'un ensemble de règles, de simples graffitis sur un mur de prison. [2]

Aussi, la valeur symbolique accordée à ces objets ne vise pas ici à incarner l'époque, mais à proposer une autre forme de sublime, un sublime renversé dans une allure désinvolte, à l'instar de *Rose Poussière* qui transforme un prince en voyou et un voyou en prince :

> Il y a cinq ans surgirent du futur ces groupes à la démarche nouvelle (il aura suffi parfois de mettre les mains dans la poche de la veste et de produire en avançant de légères saccades dans le sens vertical et tout de suite ce sont deux clavicules saillantes – essayez, ce n'est qu'une gymnastique), légèrement dépenaillés (se servant d'étoffes magnifiques ils savaient donner l'impression de guenilles, haillons, défroques), et qui promenaient dans les lieux publics cette inimitable distinction à laquelle seuls peuvent

[1] "On this tour Jerry Lee saw that something strange was going on. Boys were dressing funny – not in the familiar teddy boys clothes, but in stripes and polka dots and silly littles caps. And the girls, too: white boots and skirts that barely covered the source of all sorrow. And they all, all of them, boys and girls together, had the same hair […] And every that music – that goddam, motherfucking music.", (Nick Tosches, *Hellfire*, *op.cit.*, p. 185; 155-156.)
[2] Dick Hebdige, *Sous-culture*, *op.cit.*, p. 7.

> prétendre, royalement habillés, certains voyous. Il y a la magnificence et aussi – en elle – sa destruction, et donc inversement : la destruction mais en beauté.[1]

Cette poétique de la destruction en beauté est également au cœur de *Crash* ou du récit de Tom Wolfe « Clear Fun at Riverhead » où les voitures s'entrechoquent dans une bruyance érotique et violente. Les engins mécanisés participent d'ailleurs du croisement de la mythologie de l'Ouest américain et de celle du mauvais garçon, entre motos des teddy boy des villes[2] ou bus de hippie toujours sur la route dans *The Electric Kool-Aid Acid Test*. Cette affiliation de la voiture au vilain garçon se déploie dès lors aussi bien dans *Dorian* que dans « ballad of a bad boy » de Patti Smith[3].

Les objets construisent donc une identité symbolique à la fois connotée par et connotant le rock et inscrivent les fictions dans des horizons interprétatifs déterminés marqués par des figures (le ted, le mod, le hippie, le punk[4]) et des espaces (la route, l'ouest, la ville) bien connus. Elles se proposent alors d'achever cette interpénétration du référent musical et de l'imaginaire collectif (l'aventure hippie de *The Electric Kool-Aid Acid Test,* la naissance de la musique électronique dans *Little Heroes*, la légitimation de la pop dans *High Fidelity* ou du heavy metal dans *Fargo Rock City*) ou bien de tordre ces associations préétablies en transposant le référent dans une fiction romanesque ou autre récit d'anticipation (*Black Box Beatles*), en renouvelant des correspondances inter-artistiques (*Rose Poussière, Strangulation Blues*) ou en déplaçant la sphère musicale hors de son contexte originel (*Un jeune homme trop gros*, *Black Box Beatles* ou encore *Fonction Elvis*).

[1] Jean-Jacques Schuhl, *Rose Poussière*, *op.cit.*, p. 32.
[2] On peut également déceler ici une forte influence cinématographique depuis *The Wild One* (1953) jusqu'à *Easy Rider* (1969) en passant par *Rebel Without a Cause* (1955).
[3] "Monday at midnight/Tuesday at two/drunk on tequila/thinking of you, ma/I drove my car on, ma/wrecking wars was my art", (Patti Smith, *Early Work*, "ballad of a bad boy", *op.cit.*, p. 5.)
[4] Voir par exemple pour la subculture mod le film *Quadrophenia* (1973) de Franc Roddam.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

C. Fétichisme, amateurisme et collections

> Il passe en revue son trois pièces, son petit balcon et la petite cuisine à peine plus grande, en se demandant ce qu'il pourrait vendre pour trouver assez d'argent afin d'ouvri un nouvel Helsinki. […] L'ampli ? Les enceintes ? La platine et le lecteur CD ? Jamais. La radiocassette ? Jamais. Sa collection de disques ? Jamais.
>
> Jaroslav Rudiš, *La fin des punks à Helsinki*

L'objet – proprement musical ou simplement identifié à la musique – est le vecteur d'une fascination exacerbée pour le rock et pour son histoire, expliquant les phénomènes nostalgiques *revival*, *vintage* ou *old school* des cultures populaires[1]. Nous avons pu mesurer cette fascination aussi bien dans la profusion des références musicales que dans la récurrence des énumérations de ces accessoires dans le corpus. Participant de la double inclination de cet espace littéraire, les objets du rock deviennent donc de véritables thèmes littéraires au sens où ils construisent « une culture » et des « connotations partagées »[2]. Mais s'ils façonnent bien des liens sociaux entre les personnages et *a fortiori* les individus, ceux-ci peuvent s'avérer autant exclusifs[3] qu'inclusifs tant cette transculturalité de l'objet interroge la réceptivité du lecteur. Et cette capacité de l'objet à créer du lien social, ou au contraire à exclure l'individu personnage ou lecteur, est symptomatique de cet aspect « transculturel ». L'objet déterritorialisé devient la mesure des individus et la collection de disques son bagage identitaire[4].

Si *High Fidelity* s'est imposé comme un roman paradigmatique de ce « collectionnisme », d'autres textes participent amplement de la mise en exergue du disque comme un objet à part[5], nourrissant le fantasme d'un trèsor caché[1]. Ce motif d'une découverte

---

[1] A nouveau, pour l'analyse de ce phénomène, voir Simon Reynolds, *Retromania*, *op.cit.*

[2] Voir Françoise Escal, *Contrepoints*, *op.cit.*, p. 23. Et *supra*, « Ecrivains et critiques face au rock».

[3] Voir sur ce point, « Première partie, conséquences éthiques, poétiques et théoriques ».

[4] "I normally don't bother with house clearance, but this woman seems to know what she's talking about: she mutters about white labels and picture sleeves and all sort of other things that suggest we're not just talking about half a dozen scratched Electric Light Orchestra records that her son left behind when he moved out.", « D'habitude je ne me dérange pas pour les ventes de particuliers, mais cette femme a l'air de s'y connaître : elle parle labels blancs, cahiers photos, etc, toutes choses qui suggèrent autre chose qu'une douzaine de disques de l'Electric Light Orchestra que son fils lui aurait laissé en quittant la famille. », (Nick Hornby, *High Fidelity*, *op.cit.*, p. 60 ; 84.)

[5] "It is wrong, wanting to be at home with your record collection? It's not like collecting records is like collecting stamps, or beermats, or antique thimbles. There's a whole world in here, a nicer, dirtier, more violent, more peaceful, more colourful, sleazier, more dangerous, more loving world than the world I live in; ther is in history, and geography, and poetry, and countless other things I should have studied at school, includind music.", « Est-ce que c'est mal, d'avoir envie d'être chez soi auprès de sa collection de disques ? Attention, collectionner les disques, ce n'est pas comme collectionner les timbres, les dessous de bière ou les dés anciens. Il y a tout un monde là-dedans, plus doux, plus sale, plus violent, plus paisible, plus coloré, plus sexy, plus cruel que le monde où je vis ; il y a de l'histoire, de la géographie, de la poésie, et mille autres choses que j'aurais dû apprendre à l'école - même de la musique. », (*Ibid.*, p. 65 ; 91-92.)

inestimable est d'ailleurs présenté de manière quasiment similaire dans *High Fidelity* et *Human Punk* : Rob le disquaire et Joe le dj sont en en effet miraculeusement invités à acquérir la collection d'une personne disparue pour une somme bien inférieure à sa valeur réelle[2].

De la même façon, dans le récit de Chuck Klosterman, pointent ironiquement le besoin affectif et la relation quasiment sensorielle et physique à la collection de disques. Le narrateur avoue alors son appartenance à cette caste des « drogués du vinyle » décrite à de multiples reprises par Nick Hornby[3] :

> Je pense beaucoup à mes CD. Je trouve curieusement ça rassurant de les regarder quand je suis soûl. A l'instant même, mes yeux scannent leurs titres rangés alphabétiquement, et je me demande combien feront partie du voyage. Tout dépendra de cette décision. L'espace étant limité, je ne peux sélectionner que les albums indéniablement essentiels. […] Je décide d'en emporter 600. [4]

Si les personnages romanesques ne sont sans doute pas tous ces individus anxieux décrits par Hornby[5], très peu sont présentés comme des amateurs occasionnels, si ce n'est peut-être Alex dans *Jack Frusciante a largué le groupe* ou Sandrino. La collection est naturellement associée à la figure de l'érudit rock, détenteur d'un savoir encyclopédique ne négligeant aucune des zones obscures de l'histoire musicale. Au sein de *The Dwarves of Death*, une lettre relate la connaissance érudite dont fait preuve le destinateur Derek en réponse à la question que se posait William quant à la véritable existence du groupe punk « The Dwarves of Death »[6].

---

[1] Voir l'avant-propos de *Lost Album*.
[2] Voir Nick Hornby, *High Fidelity, op.cit.*, p. 60-62 ; 84-88; John King, *Human Punk, op.cit.*,p. 261 ; 365.
[3] Voir à nouveau *ibid.*, p. 30-31 ; 74 et 47 ; 102.
[4] "I think about my CDs a lot. I find it oddly reassuring to look at them when I'm intoxicated. Right now, my eyes are scanning their alphabetized titles, and I'm wondering how many will make the cut for my drive across America. This decision will dictate everything. Space will be limited, so I can only select those albums that will be undeniably essential. […] I elect to bring 600.", (Chuck Klosterman, *Killing Yourself to Live, op.cit.*, p. 16 ; 25.)
[5] "I groan. "Mitch Ryder and the Detroit Wheels?" Dick asks. "No. The Righteous Brothers." You can hear the defensiveness in Barry's voice. He has obviously never heard the Mitch Ryder version.", « Je grommelle. « Par Mitch Ryder & les Detroit Wheels ? demande Dick. Non non. Par les Righteous Brothers. » La voix de Barry a chancelé, il est sur la défensive. A tous les coups, il n'a jamais entendu la version de Mitch Ryder. », (Nick Hornby, *High Fidelity, op.cit.,* p. 36 ; 54.)
[6] Il s'agit donc de la réponse à un passage de dispute déjà cité (voir *supra*, « paradoxes postmodernes 1 ») : "Your friend is absolutely right. There was indeed a band called The Dwarves of Death – one of those hundreds of forgotten little bands who sprang up during the punk era, made a couple of cheap indie singles, and disappeared without trace. Forgotten, that is, to all but a handful of memorabilia maniacs like myself. I don't have a copy of the record your friend mentioned, "Black and Blue", but I do remember it. […] OK, that's enoughpages from the scrapbook of musical history to be going on with.", « Ton ami a parfaitement raison. Il a bien existé un groupe qui s'appelait les Nains de la Mort – une de ces centaines de petits groupes oubliés qui ont surgi pendant la période punk et enregistré quelques singles confidentiels sur des labels indépendants, avant de disparaître sans laisser de traces. Oubliés, certes, sauf par une poignée de collectionneurs maniaques tels que moi. Je n'ai pas d'exemplaire du disque dont parle ton ami, Black and Blue, mais je m'en souviens très bien […] Bon maintenant, ça suffit, le cours de musique est terminé, on referme l'album de famille. », (Jonathan Coe, *The Dwarves of Death, op.cit.*, p. 116 ; 136-138 et 134 ; 154-156).

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Mais la collection reste malgré tout davantage un motif métonymique, définissant à elle seule un individu :

- C'est parce qu'il n'a pas plus de dix disques. Je veux dire de CD.
- Et ça fait de lui quelqu'un d'affreux, hein ?
- Selon mes principes, oui. Barry, Dick et moi, on a décidé qu'une personne sérieuse au moins… Cinq cents disques, je sais. Tu me l'as dit je ne sais combien de fois. Je ne suis pas d'accord. Je pense qu'on peut être une personne sérieuse sans avoir de disques du tout. [1]

Ce penchant au collectionnisme apparaît également dans *Un jeune homme trop gros*, où le double fictionnel d'Elvis est un véritable boulimique non seulement de disques mais également de tout type d'objets[2]. Si cet amateurisme fétichiste appartient peu ou prou à tous les genres musicaux et si la littérature met en scène de manière exemplaire cette mélomanie hyperbolique[3], la collusion avec la massification des objets culturels démultiplie cette tendance dans la sphère des musiques populaires. Ce fétichisme atteint d'ailleurs son paroxysme dans l'attachement du King à une diva, faisant de lui un fan quelconque, reproduisant le fanatisme d'appropriation iconique dont il est lui-même l'objet[4] et dessinant à l'instar du critique, le « portrait d'un artiste en fan »[5].

Ce portrait de l'artiste collectionneur est également dressé dans *Rosso Floyd*, qui témoigne du penchant de Syd Barrett pour les sucreries, prolongeant l'analogie entre les figures d'Elvis Presley et de Syd Barrett.

---

[1] ""That's cos he's only got about ten records, CDs?" "And that makes him an awful person, does he?" "In my book, yes. Barry, Dick and I decided that you can't be a serious person if you have…" "Less than five hundred. Yes, I know. You've told me many, many times before. I disagree. I think it's possible to be a serious person even if you have no records whatsoever."", (Nick Hornby, *High Fidelity*, *op.cit.*, p. 159 ; 208-209.)

[2] « Il s'entourera de livres et de journaux. […] Il collectionnera les boîtes à café. », (Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros*, *op.cit.*, p. 122.)

[3] Voir par exemple, outre le canonique *Doktor Faustus* de Thomas Mann, le roman *Gertrud* d'Hermann Hesse qui dépeint la vie d'un compositeur brillant, soumis aux affres de la création musicale et de la passion pour une muse inspiratrice.

[4] « Le chanteur se procurera tous les opéras interprétés par la diva. Il achètera de nombreux disques. Il se procurera à des prix exorbitants des enregistrements privés. […] Il dépensera son argent à voyager partout dans le pays, rendant visite aux collectionneurs de voix célèbres, aux amateurs, aux enfants afin de marchander. Il paiera des sommes folles des enregistrements de quelques minutes de la grande chanteuse. Son engouement sera si grand qu'il cessera de travailler, qu'il refusera de nombreux concerts afin de pouvoir consacrer tout son temps à la collection de disques rares, des bandes magnétiques, des cylindres reproduisant la voix de Maria. Il se mettra bientôt à collectionner les photographies de la vedette […] Cette année-là apparaîtront, à son image, des tuniques multicolores, des chemises roses et noires, des miroirs, des bracelets, des chevalières d'or ou d'argent, des poupées articulées, des oursons gris, des oursons bruns, des essuie-éponge, des sous-vêtements, des couteaux en acier trempé, des jeux de cartes, des crosses de fusils, des cerfs-volants qui brilleront au soleil, qui trembleront, qui porteront son effigie dans les nuées, des ballons qui brûleront au ciel, qui éclateront dans la stratosphère comme des dirigeables perdus. », (*Ibid.*, p. 92-93.)

[5] Voir *supra*, « Troisième partie : portrait du critique en fan ».

À nouveau, quand le penchant du collectionneur ne se tourne pas vers la musique, il se tourne de façon prononcée vers une autre sphère comme en témoigne ici les appétits boulimiques de l'ex-Pink Floyd :

> […] Syd, qu'il fût à Cambridge ou à Londres, ne rentrait jamais sans quelques sachets de sucreries : bonbons, chewing-gums, sucettes, petits chocolats, biscuits, marshmallows, pralines, meringues, plum-cakes, tartelettes, bombes de chantilly, fruits au sirop, gelées, sponge-puddings, je pourrais continuer pendant une demi-heure… C'était ça son régime, tous ces gâteaux et la bière, n'importe qui aurait grossi […].[1]

Finalement, l'importance de la collection est telle qu'elle a droit à sa négation aux côtés des autres objets du rock par le punk : « Le punk c'est traiter comme de la merde votre collection de 2000 disques. »[2]. En effet, elle tend à se doter d'une autonomie propre construisant un savoir au fonctionnement particulier et indépendant Aussi, non seulement l'objet musical finit par définir l'individu, mais l'amateurisme devient un moyen de raisonnement, un système de réflexion dont les caractères automatique et mécanique apparaissent parfois comme des phénomènes cyniques :

> Ce qui m'effraie en ce matin particulier est de réaliser que mon seul moyen d'organiser intellectuellement les femmes que j'ai aimées est de penser aux membres de KISS.
> En suis-je vraiment arrivé là ? Suis-je devenu si dépendant de la culture populaire que c'est la seule manière pour moi de comprendre quoi que ce soit ? Si les loups tuaient ma mère, emprunterais-je des paroles à « Blood on the Tracks » pour faire son éloge funèbre ? Si je devais décrire le génocide du Rwanda, en comparerais-je l'atrocité au musculeux riff en drop D sur le début de l'album de Helmet, *Strap It On* ? [3]

Cette addiction à la culture populaire tend donc à faire de la collection de l'amateur, non seulement le lieu d'un savoir personnel et d'une définition de soi, mais une encyclopédie ouverte et disponible, déplacant aux cultures populaires le mythe d'une « culture sans faille »[4]. Aussi, en analogie avec les bibliothèques décrites par Pierre Bayard, on pourrait dire que la discothèque intérieure des personnages romanesques cherche à s'imposer en tant que discothèque virtuelle, ignorant les disparités de la discothèque collective. Cette discothèque

---

[1] « Vingt-sixième témoignage, Alan Barrett », (Michele Mari, *Pink Floyd en rouge*, *op.cit.*, p. 173.)
[2] "Punk is treating your 2,000-plus LP collection like dirt.", (Lester Bangs, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*, *op.cit.*, p. 338 ; 408.)
[3] "What is frightening me on this particular morning is the realization that the only way I can intellectually organize the women I have loved is by thinking about the members of KISS. Has it really come to this? Have I become so reliant on popular culture that it's the only way I can understand anything? If wolves killed my mother, would I try eulogize her with lyrics off *Blood on the Tracks*? If I had to describe genocide in Rwanda, would I compare the atrocity to the muscular drop-D riffing on Helmet's debut album *Strap It On*?", (Chuck Klosterman, *Killing Yourself to Live*, *op.cit.*, p. 214 ; 285.)
[4] Voir Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, *op.cit.*, p. 119.

intérieure déploie alors une rationalité qui lui est propre et qui est disponible pour éclairer les temps et les lieux de la vie quotidienne.

II. Temps et lieux de l'imaginaire rock

> Repères chronologiques et topographiques enferment les espaces et les temps dans une même représentation unitaire.
>
> Guy Darol, *Frank Zappa/One Size Fits All*

A. Les moments symboliques (répétition, concert, festival) : entre idéal et pratique quotidienne

Parmi les temps de l'imaginaire littéraire du rock, il est possible de distinguer deux moments particuliers : celui de la répétition s'achevant parfois sur un enregistrement d'une part et celui de la prestation *live* d'autre part, lors d'un concert unique ou de la participation à un festival. Mais avant ces aboutissements se manifeste bien souvent la volonté de participer à un « nous musical »[1], ancré dans l'appartenance à un groupe, indifféremment à sa valeur ou son style.

Avant le rock/le rock à-venir

> 'Produce, produce – that's the only thing you're there for.' This is what I'm talking about.
>
> Mark E. Smith, *Renegade*

À l'instar d'Opel dans *Great Jones Street*[2] ou de Courtney Love dans ses « Cinq Strip-tease », nombre de personnages martèlent leur volonté de « jouer dans un groupe »[3]. C'est donc avant tout l'idée du groupe qui s'impose avant même sa possible réalisation. En

[1] Selon l'étude de Damien Tassin, *Rock et production de soi*, le rock peut donc être considéré comme un élément d'analyse du passage à la société hypermoderne. En effet, l'auteur fait des groupes de rock « les héros obscurs de l'historicité » et un « nous musical ». Selon lui, le rock produit un imaginaire social différent, hors des normes et des hiérarchies traditionnelles, et comment, dans cette sociologie de l'ordinaire, la production du rock est une « production de soi ». La marginalité des groupes serait une caractéristique des groupes de rock ordinaires, « tribus primitives résistant à la civilisation ». Ainsi, cette analyse est très proche de la façon dont des romans mettent en scène certains personnages – artistes ou amateurs de rock. Voir Damien Tassin, *Rock et production de soi : une sociologie de l'ordinaire des groupes et des musiciens*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 10-13.)

[2] "She wanted to be lead singer in a coke-snorting hard-rock band […]" (« Elle voulait être chanteuse dans un groupe de hard rock renifleur de coke […] »), (Don DeLillo, *Great Jones Street*, *op.cit.*, p. 12 ; 20.)

[3] Christophe Fiat, *Héroïnes*, « Les Cinq Strip-teases de Courtney Love », *op.cit.*, p. 37.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

effet, à l'instar de la figure du critique rock, le groupe de rock s'est paré depuis les années soixante d'une aura qui dépasse largement le cadre de la production artistique. La formation d'un groupe relève aussi bien d'un fantasme entretenu par la mythologie des grands groupes de rock que d'une pratique quotidienne participant de cette production de soi. Aussi, l'idée du groupe oscille entre cette perspective hypermédiatique et une pratique quasiment anonyme dont les linéaments tiennent parfois du principe du *Do It Yourself (DIY)*[1].

Dès lors, dans le versant hypermédiatique, cette idée du groupe ou de la carrière artistique prend parfois le pas sur toute activité artistique véritable. Tout comme la fuite en avant du personnage d'Opel, l'enfermement du narrateur de *Héroes* est contrebalancé par ce fantasme de la rock star, faisant miroiter et détruisant dans le même temps la possibilité d'un avenir doré :

> J'ai toujours voulu être une star du rock and roll. Si tu me l'avais demandé à dix ans, si tu l'avais fait, tu sais ce que j'aurais répondu ? Putain, mec, le seul truc que je veux vraiment c'est être une star du rock and roll. Je t'aurais répondu ça. Mais si tu ne poses pas de questions, comment est-ce que tu peux savoir ?[2]

Au contraire, dans son autobiographie *Renegade*, Mark E. Smith revient sans cesse sur son investissement forcené dans The Fall comme un vecteur de production de soi et de construction d'une structure extérieure[3]. La possibilité du rock est donc tendue entre le rêve chimérique et le passage à l'acte dans une pratique quotidienne. Et si nombre d'essais et de biographies narrent minutieusement les expériences historiques de formation, de répétition ou d'enregistrement, les fictions s'inscrivent également dans ce balancement incessant entre réel et idéalité, jusqu'à brouiller les frontières et à en inverser la symbolique.

---

[1] Voir par exemple sur le DIY ces trois ouvrages de Fabien Hein, *Le monde du rock. Ethnographie du réel*, *op.cit.*, *Ma petite entreprise Punk. Sociologie du système D*, Toulouse, Kicking Books, 2011 ou encore *Do It Yourself ! Autodétermination et culture punk*, *Paris, Le passager clandestin*, 2012.

[2] "Siempre quise ser una estrella del rock and roll. Si me hubieras preguntado a los diez años, si lo hubieras hecho, ¿sabes qué habría respondido? Coño, tío, lo único que de verdad quiero es ser una estrella de rock and roll. Eso es lo que te hubiera respondido, pero si no preguntas, ¿cómo demonios vas a saberlo?", (Ray Loriga, *Héroes*, *op.cit.*, p. 19 ; 19.)

[3] "In a strange way, I'm still very clerical about most things I do. I suppose I'm still in the Fall because it forces me to make something of myself, which in its own way is a very desk-job attitude to have. It's probably why I record so much. If it wasn't for The Fall, I'd be at home right now trying to motivate myself to write, but probably doing every other thing possible not to write. Fucking around with this and that. […] Thomas Carlyle, the Scottish writer, said 'Produce, produce – that's the only thing you're there for.' This is what I'm talking about.", (Mark E. Smith, *Renegade*, London, Penguin Books, 2009, p. 30.)

Répétition et enregistrement

La répétition est un moment récurrent de l'expérience rock dont la plus célèbre représentation est sans doute le *One+One* de Jean-Luc Godard[1]. Sa mise en texte littéraire oscille à nouveau entre récit de sessions célèbres de répétitions dans des essais (*The Invisible Republic* de Greil Marcus ou *Exile on Main Street, A Season in Hell with the Rolling Stones* de Robert Greenfield), des biographies (*Like A Rolling Stone* de Greil Marcus ou encore *Bob Dylan, une biographie* de François Bon), des autobiographies (*Renegade, Chronicles*) et des fictions de la pratique quotidienne du rock (*The Dwarves of Death, Nirvana/Drain You*).

Great Jones Street joue quelque peu sur les deux dimensions. Il s'inspire en effet des *Basement Tapes* dans sa mise en scène de l'enregistrement plus ou moins secret des « Mountain Tapes », dont l'évocation romanesque est rapide mais néanmoins significative de la représentation de ce temps si particulier :

> Sur les bandes il y avait vingt-trois chansons, toutes écrites et chantées par moi, toutes jouées par moi (sans accompagnement) sur une vieille guitare acoustique, la première que j'avais jamais eue. Ces chansons étaient ce que j'avais fait de plus récent. Je les avais enregistrées environ quatorze mois plus tôt, seul à la montagne, assis là avec ma guitare et mon magnéto, en composant les paroles au fur et à mesure. […] Je ne comprenais pas la nature de mon propre projet. On reconnaissait la guitare mais la voix ne semblait pas être la mienne. Elle revêtait une fadeur enfantine incroyable, un peu écorchée parfois dans l'aveu d'une souffrance, mais, dans l'ensemble, solitaire, terne et déracinée, dépourvue de vraie brutalité comme de toute autre qualité distinctive. [2]

Cet extrait témoigne de l'importance du grain de l'enregistrement et de sa fixation dans l'espace de la réception[3]. Mais cette résultante procède bien souvent des heures de répétition préalable, moment privilégié de création artistique et d'interrelations sociales dont le garage, ou la salle de répétitions sont les lieux paradigmatiques. Le roman de Jonathan Coe met d'ailleurs en scène cette double composante en insistant sur la création progressive de morceaux (matérialisée par la présence de portées mélodiques ou rythmiques) et les nombreuses discussions, heurts, débats ou plaisanteries qui occupent l'espace spatio-temporel

[1] Jean-Luc Godard, *One+One*, 1968. Le film mêle deux fils narratifs : le premier propose des extraits de l'enregistrement du titre « Sympathy for the Devil » des Rolling Stones quand le second esquisse un portrait de l'époque contestataire durant laquelle l'enregistrement a lieu.

[2] "On the tapes were twenty-three songs, all written and sung by me, all played by me (without accompaniment) on an old acoustic guitar, the first I'd ever owned. The songs were the most recent things I'd done. I'd taped them about fourteen months earlier, alone in the mountains, sitting down with the guitar and tape recorder and making up lyrics as I went along. […] I didn't understand the nature of my own labor. The guitar work was recognizable but the voice didn't seem to be mine. It possessed an extraordinary childlike blandness, a bit raw at times in its acknowledgments to pain, but mostly lonesome, homeless and dull, lacking true crudeness as well as any other distinctive qualitive.", (Don DeLillo, *Great Jones Street*, *op.cit.*, p. 147-148 ; 161.)

[3] Voir *infra*, « Fixations et horizons d'attente ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

de la salle de répétitions. Dans *Nirvana/Drain You*, cette dernière coïncide avec la découverte d'un son puissant et électrifié pour le narrateur quand dans *The Invisible Republic* la plume de Greil Marcus dissèque les multiples enregistrements des « Basement Tapes »[1].

Concerts et festivals

La mémoire collective semble instantanément associer le rock au temps du concert alors même que d'autres tendent à le définir par l'enregistrement[2]. Mais, « [c]omme le souligne Peter Wicke, « la nature essentielle de l'expérience rock ne consiste pas à décoder la musique comme une structure de sens » rigoureuse mais plutôt à insérer sa propre signification dans "l'expérience sensuelle" de la musique : sons, paroles et émotions, rituels et promiscuités du concert. »[3]. Alors, le concert tend à s'imposer sur le plan symbolique eu égard aux grands concerts qui ont jalonné l'histoire du rock et qui participent de son imagerie culturelle mais surtout au vu de cette expérience du rock, fondée sur l'échange entre l'artiste et le public, le dotant à chaque fois d'un caractère singulier. Il est d'ailleurs bien souvent considéré comme l'unique moment où peut se retrouver l'essence du rock, son urgence, son intimité, sa radicalité ou son extravagance.

De fait, le concert serait l'espace-temps de « la communauté idéale »[4], où se rencontrent l'artiste et son public, et où leurs relations souvent tumultueuses et ritualisées s'écrivent. Dans le roman, il se matérialise soit sous la forme d'une description, soit sous la forme d'une confusion entre les paroles de la chanson jouée sur scène qui devient dans la diégèse le moyen d'expression du concert. Cette mise en scène est d'ailleurs poussée à son paroxysme dans *Little Heroes* de Norman Spinrad où cette façon de faire revivre le concert se démultiplie dans le récit.

Les descriptions caractéristiques des concerts sont ainsi marquées par des bornes inévitables, à l'image de l'attente et de l'observation discrète du public dans cet extrait de *High Fidelity* :

> Mais de temps à autre, comme ce soir, ils mettent la main sur un obscur chanteur folk américain, dont la réputation légendaire l'a précédé de cinq minutes. Ce soir, le pub est rempli pour un tiers, ce qui n'est pas

[1] Sur l'enregistrement, voir *infra* « œuvre rock et texte, enregistrement et écriture ».
[2] Voir Roger Pouivet, *Philosophie du rock, op.cit* et « Introduction ».
[3] Erik Neveu, « Won't Get Fooled Again », art.cit., p. 42.
[4] Voir Greil Marcus, *Mystery Train, op.cit.*, p. 30-31.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

> mal, et quand on entre Barry montre du doigt Andy Kershaw et un autre type qui écrit dans *Time Out*. Pour le Lauder, c'est la mondanité maximum. [1]

Moment caractéristique de l'avant-concert, l'observation du public se fait ici conjointement à la description de la petite scène. En effet, le narrateur Rob appréhende l'espace et l'environnement qui l'entoure. Espaces auditif et visuel emplissent la description durant la vacuité de l'espace scénique, et l'organisation sommaire et l'atmosphère décontractée de la scène et de la salle annoncent la sobriété du concert à venir :

> Il n'y a pas de première partie, juste une sono pourrie qui déverse du vieux country-rock de bon goût, et les gens attendent debout en sirotant leur bière et en lisant le prospectus qu'on leur a fait prendre de force à l'entrée. Marie LaSalle monte sur scène (pour ainsi dire : il y a une petite estrade et un ou deux micros à quelques mètres de moi) à neuf heures […] [2]

La suite de cet extrait est encore plus manifeste de cette actualisation de l'attente du concert en cela que l'avant s'évapore et l'écriture se condense pour toucher à l'instantané : « à neuf heures cinq, à ma grane honte, je suis en larmes, et le monde anesthésié dans lequel j'ai vécu ces derniers jours s'est évanoui. »[3]. Le début du concert marque donc dans la narration une rupture avec les éléments romanesques antérieurs. Cette rupture se déploie aussi bien sur l'état d'esprit et les sentiments de Rob, sur la bande-son qui inondait l'espace du pub ou encore sur le rythme de la description. En effet, ce dernier cristallise le changement d'état d'esprit du narrateur et l'emploi du terme « feel-nothing world » manifeste la rupture avec un quotidien dépourvu de sensations, rupture qui donne à chaque concert, une temporalité et une atmosphère « hors du temps » si particulière. Cette évanescence, telle une péripétie charnière, se traduit donc bien dans le texte et dans la trame de l'intrigue. Cette impression de rupture lors du début d'un concert, cette entrée dans un instant étranger, cette attention portée sur une individualité ici (ou une collectivité) remarquable pour tout amateur de concert, glisse parfaitement de la sphère musicale à sa représentation littéraire. Ainsi, la chanson accompagne en premier lieu le récit, en créant un monde qui s'évanouit en elle. De la même

---

[1] "Occasionally, though, like tonight, they stick on some obscure American folk/country artist, someone with a cult following which could arrive together in the same car. The pub's nearly a third full, which is pretty good, and when we walk in Barry points out Andy Kershaw and a guy who writes for *Time Out*. This is a buzzy as the Lauder ever gets.", (Nick Hornby, *High Fidelity, op.cit.*, p. 47 ; 69.)

[2] "There's no support, just a crappy PA system squelching out tasteful country-rock, and people stand around cradling their pints and reading the handbills that were thrust at them on way in. Marie LaSalle comes on stage (as it were – there is a little platform and a couple of microphones a few yards in front of us) at nine.", (*Ibid.*, p. 48 ; 69.)

[3] "[…] by five past nine, to my intense irritation and embarrassment, I'm in tears, and the feel-nothing world that I've been living in for the last few days has vanished.", (*Ibid.*)

façon, le récit témoigne de la possibilité d'un dialogue entre Marie DelaSalle et les trois disquaires[1] lors de la vente de disques par l'artiste en personne.

Le concert peut parfois se clore sur le plaisir de la découverte que provoque l'écoute extatique d'une simple chanson :

> […] on a pu sentir le public tout entier tomber amoureux d'elle, de la chanson, de la soirée. C'était un de ces moments rares – miraculeux dans le contexte d'un concert de rock – où l'on est éperdu de reconnaissance envers la musique qu'on connaît et celle qui nous reste à découvrir, envers les livres qu'on a lus et ceux qu'on va lire, envers peut-être même cette vie qui est la nôtre. Peut-on sérieusement demander davantage aux vingt-cinq livres qu'a coûtés le billet (participation aux rénovations de la chapelle incluse) ? Et bien que ce soit exagéré d'attendre qu'une épiphanie de cette nature survienne régulièrement, il me semble que ça vaut le coup de jeter son dévolu sur ce genre d'événement. [2]

Cette description scandée par la temporalité inhérente au concert n'est pas à proprement parler une spécificité du rock, mais la rupture observée par l'entrée dans l'atmosphère du concert peut être bien plus profonde que cette disjonction dans le petit monde du narrateur. En effet, il peut s'agir d'une rupture plus profonde dans le temps historico-culturel, où un concert va véritablement marquer une époque et une génération : « Mais ils étaient tous là assis dans le noir. Les lueurs de deux cent cinquante mille joints illuminaient la nuit de Woodstock, et ils fumaient aussi à Altamonte. »[3]. Ce caractère inattendu fait ainsi tout le charme de la réussite d'un concert et les romans s'inscrivent majoritairement (*Little Heroes, High Fidelity, Hymne*) dans la représentation de cet aspect magique et fusionnel, qui se déploie entre l'un et le multiple, reliés par le même espace, la même atmosphère, les mêmes sonorités.

Le concert se déploie donc dans une tonalité excessive et puissante, où tous les sentiments se trouvent exacerbés et condensés dans un espace-temps restreint et commun. Le texte doit donc rendre compte de cette force dégagée par l'intimité entre artiste et public. On est ici dans ce travail de l'*ekphrasis* dont la problématique se rapproche d'une perspective

[1] "[…] some guy comes out with a box of cassettes and puts them on the stage beside her. They're £ 5. 99, but they haven't got any pennies, so really they're six quid. We all buy one from her, and to our horror she speaks to us.", « […] un type s'amène avec une boîte remplie de cassettes et la pose à côté d'elle. Elles sont à 5,99 livres, mais comme ils n'ont pas un penny, ça fait six livres. On lui achète une chacun, et à notre grande surprise elle nous adresse la parole. On est terrifiés. », (*Ibid.*, p. 50 ; 72-73.)

[2] "It was one of those rare moments – miraculous, in the context of a rock show – which make you grateful for the music you know, the music you have yet to hear, the books you have read and are going to read, maybe the life you live. You can't ask much more than that of your twenty-five quid (chapel renovations included). And though it's too much to expect an epiphany of this kind on a regular basis, it seems to me a worthwhile thing to pitch for.", (Nick Honrby, *31 Songs, op.cit.*, p. 178 ; 188.)

[3] "But they were all sitting out there in the darkness. The lights of a quarter million joints lit up the night in Woodstock and they were toking up at Altamonte too.", (Norman Spinrad, *Little Heroes, op.cit.*, p. 125 ; 155.)

anachronique[1]. Ainsi, dans l'extrait suivant, l'*ekphrasis* se développe en deux temps, avec en premier lieu une vision globale du concert par la description de l'apparence et de l'attitude de l'artiste, et, dans un second temps, la représentation soudaine d'un seul instant symbolique du concert :

> Et encore, ce n'était rien, sur la cassette ! Il avait vu un vieux concert sur Videomusic : pour commencer, y avait Morrissey en veste triomphante et chemise ouverte qui dansait comme un clown, épique et grotesque, à la fois, un bouquet de fleurs blanches fanées à la main, allégorie sublime de *We're The Flowers Of The Dustbin* des Sex. Puis le théâtre explosait quand il attaquait *And if a double decker bus crashes into us*, et des milliers d'ados se mettaient à chanter en chœur qu'ils rêvaient de mourir ensemble. [2]

En effet, l'intimité des forces présentes et l'excessivité sont soulignées par une phrase qui résume à elle seule cette explosion. L'*ekphrasis* ne s'inscrit pas dans la distanciation de l'objet représenté, mais elle cherche à montrer cette puissance instantanée dégagée par l'interaction sociale. Et dans cette confrontation des positions, l'adhésion et la tonalité euphorique s'immiscent très nettement[3]. La représentation simple d'un instant de liesse partagée s'accomplit alors dans la citation des paroles et dans la brièveté de l'*ekphrasis*.

Ce moment tant mythifié tient nécessairement dans le caractère quelque peu exceptionnel de la rencontre entre artiste et public, entre rock star et groupies. De fait, dans ce passage d'*Un jeune homme trop gros*, l'interaction entre ces deux composantes entraîne un véritable ressentiment du public après la sortie prématurée de l'artiste de la scène :

> Dès son départ, sa disparition, le public se réveillera de sa torpeur et grondera la colère parmi les garçons soudain privés de musique. Les dégâts seront incalculables. Mais jamais le chanteur ne réapparaîtra sur la scène, malgré les cris et les sanglots. [4]

Cette relation est donc prisonnière du jeu d'appropriation par le public de l'œuvre de l'artiste, et du public par l'artiste. Si l'un des deux prend le pas et détruit ce fragile équilibre des forces, le concert apparaît ainsi vidé de sa substance. Ces jeux d'échos et d'influence à la

---

[1] « L'œuvre d'art et sa description sont le plus souvent produites à des moments différents, par des auteurs différents, voire dans des lieux différents. Elles ne s'inscrivent donc pas dans le même contexte culturel. Le regard du descripteur sur l'œuvre d'art est donc essentiellement anachronique. Il faut tenir compte des effets de déchiffrement, interprétation et réévaluation qu'une telle distance implique. Fondamentalement, il importe de voir que l'ekphrasis est le lieu de confrontation de deux moments, de deux cultures, deux systèmes de valeur, voire de deux philosophies de la représentation. […] dans cette confrontation de positions sont manifestées des valeurs. Différentes positions sont à envisager, de l'adhésion sans réserve jusqu'à l'incompréhension totale, en passant par la critique. Il semble raisonnable de considérer qu'une description n'est jamais « neutre » : un système de représentation étant toujours lié à une culture propre, son objectivation comporte nécessairement une évaluation de cette culture. », (Nicolas Wanlin, *Atelier de théorie littéraire, Ekphrasis: problématiques majeures de la notion*, [en ligne] http://www.fabula.org/atelier, page consultée le 02/06/2011.)

[2] Enrico Brizzi, *Jack Frusciante a largué le groupe*, *op.cit.*, p. 139-140.

[3] Voir la dimension symbolique prise par le concert final de *High Fidelity*.

[1] Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros*, *op.cit.*, p. 44.

fois nécessaires mais parfois destructeurs sont bien explicités dans le prologue de *Mystery Train* par Greil Marcus :

> Le véritable drame dans la carrière d'un artiste advient quand son public et l'idéal exprimé par sa musique s'influencent mutuellement. Aucun artiste ne peut prédire, encore moins contrôler, ce qu'un public fera des images qu'il lui offre. Et pourtant aucun rock'n'roller ne peut exister sans sa relation avec son public, que ce soit le public imaginaire de ses débuts ou le chaos bien trop réel du public que l'on acquiert. Les plus grands artistes populaires établissent des liens immédiats entre des personnes qui n'ont rien d'autre en commun que leur goût pour cette musique. Mais, ils continueront toujours à essayer de comprendre la réception de leur œuvre par le public. Cela implique que leurs images idéales se transforment à mesure qu'ils se font une idée de cette réception. […] Il peut changer de style et, peut-être, s'aliéner son public. Dans ce cas, sa musique perdra sa vitalité et la puissance qu'elle avait lorsqu'il savait que d'autres l'appréciaient. Autrement, l'artiste peut accepter l'image que son public lui renvoie, prétendre que celle-ci est son idéal mystérieux et s'y perdre. Alors, il ne sera plus capable de créer, seulement de se répéter. [1]

Deux éléments font donc du public un ensemble difficile à représenter pour le romancier. En effet, il est un ensemble hétéroclite rassemblé par le seul goût pour la musique et cet ensemble hétéroclite produit une image idéale qu'il plaque sur l'artiste. Ce double travail de représentations collectives et d'enfermement de l'artiste dans une image idéale recoupe donc la question de la mise en scène du concert rock dans le roman.

En outre, si dans les exemples précédents, le rythme narratif a intégré le moment du concert, ce dernier ne s'est pas imposé comme le mètre-étalon du récit. La retranscription est en effet ténue et façonnée à partir d'une référence rapide ou d'un sommaire descriptif, où la narration est ménagée par des ellipses et des pauses. Mais d'autres romans (*Little Heroes* ou *Le corps plein d'un rêve*) ancrent plus profondément la représentation du concert au sein de leur récit, non seulement en lui ménageant une place plus large mais surtout en lui conférant une fonction importante dans la construction de l'intrigue. Le concert envahit donc le texte selon son rythme propre et, de fait, il impose sa propre temporalité au roman. Dès lors, l'*ekphrasis* tend à devenir plus efficace ou tout du moins plus détaillée dans sa mise en texte d'un instant et d'un lieu d'échange et de cristallisation entre différentes entités (le public, l'artiste, la musique).

L'extrait suivant de *Little Heroes* caractérise cette idée à la fois de la création d'une figure fantasmée de l'artiste par le public, ici d'autant plus manifeste qu'il s'agit de la projection sur écran de synthèse du double de Sally Genaro, Cyborg Sally, et d'une mise en scène d'un rapport fictif qui s'instaure entre l'artiste et le public.

[1] Greil Marcus, *Mystery Train*, *op.cit.*, p. 31.

Dans cet extrait, le public reconnaît en Cyborg Sally la figure du leader de leur cause sociale, que celle-ci l'ait d'ailleurs souhaité ou non :

> Mais ses véritables fans, qui d'un air d'adoration, faisaient cercle autour d'elle à la limite de la lumière éblouissante des spots, se déhanchaient en cadence et écoutaient sa chanson, ils comprenaient, eux, ils savaient bien qu'elle était le chef de la meute, et ils dansaient sur sa musique sans jamais regarder en arrière […] Tout en haut, sous l'énorme podium, elle dansait, virevoltait et pirouettait sous la lumière aveuglante des projecteurs de cinéma, sous le regard d'un million de spectateurs, grâce aux caméras de la télévision qui célébraient sa gloire aux quatre coins du monde […] Le rock'n'roll avait su apprivoiser ces bêtes fauves, ou détourner au moins leur attention. Et les avait transformées en public. [1]

Cette transformation d'un rassemblement de sans-abris envahissant la grande salle de concerts de Muzik en un public de rock témoigne de cette faculté propre au concert à installer les spectateurs dans une communauté reliée par la contemplation de l'artiste et le défoulement au rythme de la musique.

Le concert est alors la représentation exaltée d'une performance, prenant la forme d'un défoulement individuel qui n'a d'autre visée que lui-même et qui rend toute son urgence par l'accélération du rythme de l'écriture du concert. Le roman de Spinrad propose d'ailleurs aussi bien des descriptions haletantes de la musique, de la Personnalité Artificielle et du public que l'inscription des paroles même des tubes conçus pour la société Muzik. L'atmosphère cherche donc à être retranscrite dans la citation des paroles associées à ces différents éléments décrits. C'est cette modalité qui semble ainsi privilégiée par l'auteur pour rendre toute la densité du concert, signifiant dans les paroles les relations entre le public et la Personnalité Artificielle décrits ensuite alternativement. Il est ici remarquable que le personnage apparaît lui-même inscrit dans cet instant, comme si la réalisation de la chanson dans le concert donnait véritablement corps à sa créatrice, hors de son double synthétique. Ce personnage qui joue d'elle, c'est la véritable réalisation de l'auteur de la chanson par la projection de la musique sur son propre corps. Ainsi, s'il est clair que la performance peut enfermer la figure du chanteur ou de l'artiste dans une image fixe, en contre-point celui-ci ne se réalise pleinement que sur scène dans ce phénomène de projection (ici complètement amplifié par la projection virtuelle qu'est la Personnalité Artificielle de Cyborg Sally).

Le concert est donc le moment où les jeux de lumière alternativement braqués sur le public et l'artiste définissent une relation instable, fragile et éphémère mais où chacun des

[1] "But her true fans, standing worshipfully around them, out there at the edge on the bright white spotlight, swaying to the music, listening to her songs, oh yes, they understood, they knew, she was the leader of their pack, and they were dancing to her music and they never looked back. […] High up on the great stage she dance, whirling and twirling in the bright white shooting lights, a million eyes upon her, the tv cameras displaying her glory for all the world to see […] Rock and Roll had tamed the savage beast or at least captured the focus of its energy. And turned it into an audience.", (Norman Spinrad, *Little Heroes, op.cit.*, p. 407-409 ; 477-479.)

deux se définit et s'accomplit sous les feux des projecteurs ou dans la pénombre de la salle. Enfin, la narration circulaire ménage la longueur de cet instant, en y revenant par petites touches encadrées d'actions extérieures, et faisant de lui un moment qui dure sans affadir sa densité par le monopole du récit. Il est ainsi la pièce centrale du dénouement final du roman – à l'instar, dans une moindre mesure, de *High Fidelity* – autour de laquelle s'inscrivent les actions périphériques et à laquelle elles reviennent comme pour se résoudre.

Fictionnalisation ou référentialité

Au travers de tous ces exemples, la performance est donc représentée – comme la répétition ou l'enregistrement – sous le mode d'une citation tirée de l'histoire du rock ou sous le mode de la création fictionnelle, façonnant un double balancement entre fictionnalisation ou réécriture du référent, universalisation ou au contraire singularisation.

L'utilisation du référent ou la recomposition fictionnelle sont en effet les deux principaux moyens utilisés par les différents romanciers, pour donner au concert sa teneur originale, ou alors pour tenter de la retranscrire, ou encore pour créer un univers recomposé qui tient de la représentation mythique sans faire nécessairement appel à une référence au passé. Pour régler cette question de la composition fictionnelle ou de l'emploi d'une référence réelle, on dira avec Vuong que « […] même dans le cas d'objets musicaux fictifs, le roman ne forge jamais de l'inouï, il renvoie à du signifié, donc à du général, soit qu'il en reste au niveau dénotatif (c'est le cas du texte de Vian), soit qu'il use également des ressources de la connotation (c'est l'héritage symboliste de Huysmans). »[1]. Finalement, si la référence à la réalité donne une certaine légitimité au récit, la fiction ne se risque pas à une affabulation délicate – qui s'éloignerait de cette réalité – pour composer une performance de fiction.

L'alternance entre concerts fictifs et références à des performances réelles s'inscrit donc dans ce double usage de la connotation et de la dénotation. L'extrait suivant tiré de l'essai *Lipstick Traces* montre bien comment le concert peut également se parer d'une dimension symbolique, féconde pour la création romanesque et dépassant le cadre strict du concert et les impressions du groupe : « Pour les Sex Pistols, leur dernier concert fut le pire de leur carrière, mais pour les cinq mille personnes entassées dans le Winterland de San

[1] Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*, *op.cit.*, p. 44.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Francisco le 14 janvier 1978, ce concert fut aussi près du jugement dernier que peut l'être une performance scénique […] »[1].

Outre cette disjonction entre le public et l'artiste, Greil Marcus revient sur la mythification inhérente à certaines performances, alors que dans *Little Heroes*, la narration s'est efforcée de suivre de façon réaliste les différents éléments de ce moment. Aussi, faisant du moment rock comme un élément créateur de récit, le souvenir d'un concert ou même d'un festival mythique pourrait alors agir comme référence[2] qui incorpore aux récits son propre décor et sa propre atmosphère :

> Mais ils étaient tous là assis dans le noir. Les lueurs de deux cent cinquante mille joints illuminaient la nuit de Woodstock, et ils fumaient aussi à Altamonte. Mama Cass était là, et Hendrix, cet émouvant enfoiré de Jim Morrison, et Janis déjà à moitié absente. Bob Marley passait une énorme cigarette d'herbe à John Lennon, tandis qu'Elvis lui faisait un clin d'œil entendu de là-haut. […] Nom d'une pipe ! pensa Glorianna. Nous sommes à ce point éloignés de Woodstock ? [3]

Cet extrait est manifeste des représentations qui naissent par l'évocation d'un instant et d'une époque mythifiée, qui permet à l'écrit de s'en emparer pour les intégrer à sa propre mécanique fictionnelle[4]. Et si dans *Little Heroes*, la mise en scène de l'ultime performance coïncide parfaitement aussi bien avec l'économie littéraire qu'avec sa retranscription vivace, on peut se demander si la mise en texte du *show* de Patti Smith dans *Le corps plein d'un rêve* ne relève pas plus fortement de la logique musicale, dans sa volonté de retranscrire les mouvements et les rythmes de la performance[5].

Mais le concert peut également devenir un moment générique, une production non identifiée précisément, dénuée d'un cadre spatio-temporel. Dans *Un jeune homme trop gros*, les performances sont donc une et multiple, sans cesse rejouées, et à des dates indéterminées,

---

[1] "The Sex Pistols called their final performance their worst of her career , but to the five thousand people packed into the San Francisco's Winterland Ballroom on 14 January 1978, that performance was as closed to Judgment Day as a scene event can be […].", (Greil Marcus, *Lipstick Traces*, *op.cit.*, p. 36 ; 53.)

[2] « […] comment douter de la consistance d'une musique décrite, lorsque nous savons qu'elle renvoie à une œuvre réelle qui répond d'elle ? », (Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*, *op.cit.*, p. 49.)

[3] "But they were all sitting out there in the darkness. The lights of a quarter million joints lit up the night in Woodstock and they were toking up at Altamonte too. Mama Cass was there, and Hendrix, that grab-ass son of a bitch of Jim Morrison, and Janis, already half-plowed. Bob Marley passed a huge spliff to John Lennon, and Elvis winked at her knowingly from high […] Fuck a duck. Glorianna thought. Is *this* how far we've come from Woodstock?", (Norman Spinrad, *Little Heroes*, *op.cit.*, p. 125-126 ; 155.)

[4] « […] en vérité, les garanties de vérité font signe vers la fiction d'une transparence, elles signifient un effet de réel par sa référence même. Le récit, en empruntant les termes de la théorie musicale et de la musicologie, n'en devient pas pour autant uniquement référentiel, ne serait-ce que parce que l'intégration d'une œuvre musicale dans le récit la déforme et la simplifie toujours, celle-ci eût été réelle. Ce n'est pas que la description musicale dans le roman ne puisse être fidèle ou exacte […] Mais, du fait de son passage à la fiction, celle-ci prend un corps de mots et obéit à une logique littéraire, étant susceptible de toutes les manipulations et participant à l'économie de l'œuvre. », (Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*, *op.cit.*, p. 32.)

[5] Voir *supra*, « Troisième partie, rythmes musicaux, rythmes littéraires ».

dans une fureur toujours renouvelée. Il est donc impossible de savoir à quel concert d'Elvis Presley le texte renvoie puisque chacun d'entre eux pourrait être la description de tous. Le modèle de la référence est ici infléchi sans pour autant faire disparaître l'espace narratif qui s'ouvre à partir de la mise en scène de ce moment, car le recours au futur fait de lui un instant inédit et répété, caractéristique et absolu. Le passage suivant corrobore parfaitement cette permanence duale entre unicité et multiplicité de l'objet dans l'enveloppement du temps qui tournoie et tente de protéger la figure de l'artiste : « Bientôt, ses chansons seront plus douces, ses gestes moins sauvages, son allure plus posée. Mais nous n'en sommes pas là. »[1].

Aussi, le moment du concert oscille donc entre diverses modalités – universalité ou ponctualité, référentialité ou fiction de la performance – et différentes tonalités (exaltation dans *Little Heroes*, intimité dans *High Fidelity* ou encore électrisation dans *Le corps plein d'un rêve*). Cette multiplicité de dispositifs et d'atmosphères rappelle la multiplicité des productions scéniques du rock, parfois largement rebattus sur les idées d'urgence, de violence et de défoulement qui sont par exemple largement supplantés par l'intériorisation, l'intimité de l'univers folk-rock du personnage de Marie LaSalle. Cette multiplicité tient nécessairement à la fois une logique musicale (diversité des courants du rock et des concerts) et la logique littéraire (depuis la simple référence jusqu'à l'*ekphrasis* la plus vivace). Surtout, cette disparité et la difficulté de transcrire la performativité de ces instants expliquent peut-être finalement le nombre réduit de véritables retranscriptions de concerts dans cet espace littéraire, eu égard notamment aux moments d'écoute. Enfin, cette relative absence est également due à la prégnance d'une forte imagerie culturelle, parfois quelque peu datée, et largement ringardisée par José Manuel Mañas dans *Ciudad Rayada* :

> Devant moi, un gars avec des taches de rousseur et un pin's des BEAstie Boys sur son blouson s'est retourné pour me regarder, et j'ai failli l'insulter. Quel crétin. Tout ça ressemblait à Woodstock, et j'ai commencé à m'angoisser en me disant que je m'étais fourré dans un putain de festival de rockers. [2]

[1] Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros*, *op.cit.*, p. 49-50.

[2] "Delante de mí, un pecoso con una chapita de BEAstie Boys en la chupa se giró para mirarme, y casi le digo algo borde. Menudo tontainas. Aquello parecía el puto Woodtsock, y empecé a agobiarme pensandon que me había metido en un jodido festival de rockeros.", (José Angel Mañas, *Ciudad Rayada*, *op.cit*, p. 207-208 ; 191.)

B. Les lieux du rock

Les lieux du rock sont représentés par l'intermédiaire d'une double antinomie, croisant à la fois l'histoire de la musique et les processus créatifs. C'est en premier lieu l'opposition entre les espaces urbains et ruraux qui traverse les textes et est balayée par le motif de l'itinérance issu du modèle *beat*. Dans un second temps, les lieux du rock se dédoublent en lieux investis par les figures musicales (l'amateur, l'artiste, le disquaire) et lieux construits ou reconstruits par la musique puis relayés, annihilés ou transfigurés par les textes, à l'instar des albums de Lou Reed et Bowie, véritablement habités par le narrateur de *Héroes*.

1. *The land and the city*

Ville cancer
Automne urbain
Tristesse d'été
Les grandes artères de la vieille ville
Fantômes en voiture
Ombres électriques

Jim Morrison, *The New Creatures*

Nous traitons la nature, que personnellement je considère comme une ignoble merde discordante, étant moi-même un garçon des villes.

Don DeLillo, *Great Jones Street*

La dialectique entre *the land* et *the city* traverse aussi bien l'histoire des musiques populaires que l'histoire occidentale notamment depuis le XIXe siècle. Dans *The Cowboy and the Dandy*, Perry Meisel a recours à ce schème pour travailler les *crossover* entre Europe et Amérique, blues et rock'n'roll et figures du dandy urbain et du cowboy parcourant les grands espaces. Avec les deux extraits placés en exergue, les textes rejouent cette antinomie musicale et sociétale, témoignant de l'antagonisme prononcé entre le rock des villes et le rock des champs. Le versant psychédélique de Morrison mettant à distance la « vieille ville cancer » et marqué par une « inquiétude écologique »[1] contraste ici avec le caractère profondément urbain de Bucky Wunderlick.

[1] « L'inquiétude écologique se double d'un regard méfiant face à l'essor d'une technologie soupçonnée d'asservir l'homme. », (Erik Neveu, « Won't Get Fooled Again », art.cit., p. 43.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Ce clivage musicalement violent – notamment dans la charge puissante des punks contre les hippies[1] – est donc retranscrit par les textes, qui privilégient implicitement l'un ou l'autre de ces espaces. Cette axiologie spatiale, croisant l' « enclavement rural »[2] et l'électrisation de la ville ou à l'inverse la tradition folk contre la violence urbaine, reprend donc un argumentaire propre à la construction historique des musiques populaires : la radicalité du rock des villes postindustrielles (Detroit, Manchester ou Le Havre[3]) ou le psychédélisme du folk-rock fasciné par les grands espaces nord-américains en étant les exemples les plus manifestes.

Dès lors, si la ville est un refuge privilégié pour « l'enfant des villes » qu'est Bucky Wunderlick, elle n'est pas pour autant idéalisée. Aussi, pour Erik Neveu, « la pop musique est une musique urbaine » qui « passe par une critique vigoureuse et corrosive » des « images froides de villes froides » dont l' « architecture se fonde sur la répétition et la laideur », « livrée aux marchands, assujettie à une rationalité planificatrice peu soucieuse de la qualité de vie des résidents »[4]. Et dans les recueils de Jim Morrison donc, dans les romans de DeLillo et de Jaroslav Rudiš ou encore dans *Strangulation Blues*, cette omniprésence de la ville est contrebalancée par une représentation distanciée voire terriblement critique à l'instar de cet extrait du recueil de Clara Eliott :

> Paris est plus sombre que jamais sous cet hiver qui brûle les corps
> […] il faut garder précieusement ces choses écrites
> derrière la balle le monde entier panique
> la pluie couvre de traînées la ville pourrissante
> je rêve et m'empoisonne sur la cité défaite
> seule la nuit nous retient ici comme une perversion nouvelle
> dans la brume noire où se dissipe toute l'inquiétude de la nuit [5]

La ville se construit ici sur un imaginaire de la violence et du délitement, nourrie des visions post-apocalyptiques de la science-fiction. Radicalisation d'un spleen brumeux, le Paris de Clara Elliott se rapproche en cela bien plus des villes anglo-saxonnes postindustrielles. *Great Jones Street* est en cela moins violent dans sa représentation de l'urbanité, mais dans les deux cas, Paris et New York constituent des huis clos infranchissables et étouffants, comme peut l'être dans un tout autre contexte le Los Angeles dans *Less Than Zero*. On trouve d'ailleurs dans l'évocation des « Mountain Tapes » dans le roman de DeLillo ou dans la

[1] Voir par exemple le leitmotiv « Don't never trust a hippy » récurrent dans *Human Punk*.
[2] « […] gourance sur toute la ligne, retour à l'hystérie romantique, hymne à l'aliénation, philharmonisme alambiqué, enclavement rural, passion maso », (Maylis de Kerangal, *Dans les rapides, op.cit.*, p. 78.)
[3] Voir *ibid*, p. 17.
[4] Erik Neveu, « Won't Get Fooled Again », art.cit., p. 43.
[5] Clara Elliott, *Strangulation Blues, op.cit.*, p. 167.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

retranscription nostalgique de souvenirs d'enfance dans le roman d'Easton Ellis, des sorties de l'univers urbain vers la douceur de la campagne. Mais cet univers urbain reste la seule réalité possible et les portes de sortie encore présentes s'avèrent irrémédiablement fermées dans des romans postérieurs tels que *American Psycho, Héroes* ou encore *Jesus' Son.*

Si les villes sont, dans les derniers extraits cités, directement nommées, elle sont parfois employées de façon générique : « Marche au bord /[sur les marges] de l'Amérique/à l'intérieur des villes puantes de peur »[1]. Les textes jouent d'ailleurs sur cette onomastique des lieux du rock, en déplaçant les connotations associées à chaque cité, ici dans une comparaison entre la « Vallée des Rois » égyptienne et la Memphis d'Elvis : « Memphis était la capitale de l'ancienne Egypte. La Memphis américaine devait ainsi devenir, en son temps, une autre cité des King. Au singulier cette fois. »[2].

Mais les cités et leur dénomination sont en un sens les unités minimales du rock, identifiant par leur seule présence, des artistes – à l'instar du Graceland de Memphis[3] –, des courants musicaux spécifiques ou des scènes artistiques bien identifiables depuis la *Northern Soul*, le *Merseybeat*, la scène « *Madchester* »[4], ou encore outre-atlantique le son rockabilly du label Sun à Memphis, la *Motown*, ou plus récemment le grunge à Seattle. Elles définissent ainsi véritablement des lieux du rock, des lieux musicaux qui les habitent et qu'elles habitent. Aussi, les labels hébergés dans les villes deviennent les lieux musicaux par excellence, combinant studios d'enregistrements, magasins de disques voire salles de concerts[5]. Mais à côté de ces lieux musicaux largement représentés dans les fictions pointent également des *lieux de la musique*, à savoir des espaces signifiés et empruntés par le rock et bien souvent infléchis ou relayés par le littéraire.

2. Des scénographies de l'itinérance

Si les lieux définissent donc l'histoire du rock, de nombreux textes se plaisent à proposer des récits de l'itinérance, influencés à la fois par le modèle *beat* et le *road-movie*. Aussi, *Vineland*, *Human Punk*, *Killing Yourself to Live*, *Sandrino et le chant céleste de Robert Plant* ou encore *Brighton Rock(s)* reprennent de différentes façons ce modèle de l'itinérance.

[1] *Ibid.*, p. 149.
[2] Laure Limongi, *Fonction Elvis*, *op.cit.*, p. 25.
[3] Voir Chuck Klosterman, *Killing Yourself to Live*, *op.cit.*, p. 121 ; 161.
[4] Voir à ce propos John Robb, *The North Will Rise Again*: *Manchester Music City (1976-1996)*, London, Aurum Press, 2010 ; *Manchester Music City*, Paris, Rivages, 2010.
[5] Il est dès lors possible d'envisager une histoire du rock par le prisme de ces labels.

Mais les textes issus de la contre-culture lui offrent manifestement une place privilégiée. En effet, avec *Hell's Angels*, on se trouve au cœur de la communauté des *Hell's* parcourant le pays en vue de se retrouver dans des endroits donnés pour faire la fête, procéder par démonstrations de force et faire leur l'ensemble du territoire. Dans *The Electric Kool-Aid Acid Test*, on suit le *trip* de la joyeuse communauté des Merry Pranksters, réunis autour de la figure de Ken Kesey, et leurs voyages hallucinés en Amérique. *Why Are We in Vietnam?* est le récit d'une partie de chasse à l'ours itinérante en Alaska. *The Armies of the Night* s'inscrit au cœur de la protestation contre la guerre du Vietnam, racontant la marche contestataire du 21 octobre 1967 contre la Pentagone. Enfin, *Fear and Loathing in Las Vegas* est un *road trip* vers et dans Las Vegas.

Ces scénographies de l'itinérance brièvement décrites induisent donc en premier lieu une réappropriation et une influence du modèle canonique de la génération *beat*, qui littérairement et esthétiquement a été un modèle précurseur pour la contre-culture des *sixties*, avec en premier plan la figure d'Allen Ginsberg comme trait d'union entre les deux générations, mais également celle de Neal Cassady fictionnalisé sous les traits de Dean Moriarty dans *On the road* et présent au volant du bus des Merry Pranksters en 1964 dans *The Electric Kool-Aid Acid Test*. Ensuite, cette récurrence signale l'importance du déplacement figurant la volonté de mouvement et de quête des utopies contre-culturelles face au « complexe militaro-industriel »[1].

Aussi, non seulement les récits mettent en scène des actes de déplacement collectif (certes aussi divers que la partie de chasse, le *road trip* en moto ou en voiture ou encore la manifestation) mais ils témoignent de la conquête de nouveaux espaces par la contre-culture sur le sol américain : les nombreuses virées californiennes dans *Hell's Angels* depuis leur appartement de San Francisco jusqu'au point d'orgue de la tristement célèbre fête de Bass Lake ; l'expédition en Alaska (les « obscènes ») dans *Why Are We in Vietnam ?* ; la traversée de l'Amérique au volant du bus « dingue »[2] depuis la Honda (Californie, résidence de base de Ken Kesey) avec pour objectif de rallier New York et la côte Est pour présenter le second opus de Kesey (*Sometimes a Great Notion* publié en 1964) dans *The Electric Kool-Aid Acid Test* ; la marche dans Washington vers le Pentagone, depuis le mémorial de Lincoln à l'Ouest jusqu'à la traversée du Potomac ; ou encore les allers et retours incessants entre Los Angeles, Vegas et Baker dans *Fear and Loathing in Las Vegas.*

[1] C'est sous ce nom (« military-industrial complex ») que Theodore Roszak désigne l'adversaire des mouvances contre-culturelles. Voir Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture*, *op.cit.*, p. xxi ; xxix.
[2] "this wild-looking thing", (Tom Wolfe, *The Electric Kool-Aid Acid Test*, *op.cit.*, p. 66; 104.) Voir pour la description de l'autobus, *ibid.*, p. 65-67 ; 102-104.

Cette cartographie des lieux empruntés par les récits illustre dès lors la multiplicité et la diversité des espaces qu'elle parcourt, mais surtout sa volonté de progression, sa volatilité à l'instar des lieux du rock, qui atteint en un sens un degré maximal avec la marche vers le Pentagone, où se trouvent condensés au sein d'un même lieu, deux symboles des volontés les plus antagonistes (le pouvoir militaire américain et la contestation pacifique). Cette importance du lieu est notamment parfaitement signifiée par la présentation, dans le paratexte du récit, du plan des routes empruntées par « les armées de la nuit ».

Avec ce modèle de l'itinérance, cette visite de l'Amérique fait de la contre-culture une expérience de l'espace américain, mouvement dont la narration de *Fear and Loathing in Las Vegas* dit « qu'il s'agissait de saluer physiquement et en beauté les fantastiques *possibilités* de vie dans ce pays – mais seulement pour ceux qui ont vraiment du mordant. »[1]. Cette perspective s'inscrit donc dans la mise en scène d'une expérience physique du territoire, qu'elle soit métaphore ou critique du rêve américain.

3. Lieux musicaux et lieux de la musique

Outre ces scénographies de l'itinérance et l'unité stylistique opérée par la ville, on trouve donc en réduisant le spectre d'observation des lieux musicaux : la salle de concert, le club ou le lieu du festival, le studio d'enregistrement ou encore le magasin de disques. Si on trouve quelque mention des trois premiers espaces (CBGB, Newport, et en premier lieu Woodstock), ils n'apparaissent que peu investis par les fictions. De la même façon, le studio prend une part importante dans la nouvelle de Tom Wolfe sur Phil Spector (« The Tycoon of Pop »), dans *Lost Album* ou dans les essais de Greil Marcus (*The Invisble Republic* ou *Like a Rolling Stone*), mais il n'est pas véritablement un lieu symbolique des romans consacrés au rock[2].

Aussi, certains textes s'emparent de ces lieux musicaux réels pour les transposer dans la fiction et leur donner une vie romanesque. Par exemple, le magasin de disques se démarque au cœur des fictions (à commencer par le *Championship Vinyl* de *High Fidelity*) ou dans les

[1] "It was a gross, physical salute to the fantastic *possibilities* of life in this country – but only for those with true grit.", (Hunter S. Thompson, *Fear and Loathing in Las Vegas, op. cit.*, p. 18 ; 26.)

[2] Voir à ce titre la critique de Matthieu Rémy, qui est également une critique de l'ontologie du rock : « Mais il y a ces autres lieux de travail que sont les studios d'enregistrement, bunkers ou palaces : certains philosophes qui se piquent du rock prétendent que c'est là le *hic* et *nunc* d'une musique fondée sur la migration et l'absorption d'un paysage traversé, des émotions provoquées par la rencontre avec le public. On peut tenter cette hypothèse, pour constater assez vite que ces lieux sont aussi des lieux d'excès et de folie, toujours et encore conditionnés par une performance. », (Matthieu Rémy, *Les lieux du rock*, *op.cit.*, p. 29.)

textes biographiques (à l'instar du Folklore Center pour le jeune Dylan dans *Chronicles*). Cette affection littéraire pour le magasin de disques déplace donc à nouveau le curseur de la fiction vers la sphère de l'amateur, mais également vers un espace privilégiant débats, discussions, partages ou conflits. Le « disquaire » devenant d'ailleurs parfois le nom du lieu par métonymie, l'espace du magasin est davantage un lieu de recontre qu'un lieu de vente :

> Le Folklore Center vendait toutes sortes d'objets, diffusait mille informations autour de la folk music. Divers disques et instruments étaient exposés dans une grande vitrine. […] Le Folklore Center était la gare d'aiguillage de tout ce qui avait trait au folk. Toute l'activité folk était représentée là, et on avait toujours une chance de croiser de vrais folk-singers, purs et durs. Certains y faisaient même adresser leur courrier. [1]

On serait donc tenté d'approcher ces espaces en ne s'interrogeant pas simplement sur les lieux musicaux retranscrits par la fiction, mais en analysant également la façon dont les rock-fictions viennent habiter des lieux inattendus et dont le rock produit des lieux aux résonances nouvelles. Matthieu Rémy insiste d'ailleurs sur cette volatilité du rock et sa faculté à la délocalisation et à la migration :

> De toute façon, le rock a toujours le génie de s'immiscer dans les endroits où on ne l'attend pas. Peut-être est-ce parce que sa formule artistique de base – le fameux basse-guitare-batterie qui s'oppose aux grands orchestres des années 1930-1940 – facilite les déplacements ? Parce qu'il est contemporain des radios, des juke-boxes, moyens de diffusion qui le font aller partout ? Le rock se délocalise, c'est sa nature. Et non seulement, il se crée des lieux à lui, mais il phagocyte tous ceux qui se trouvent sur son passage. [2]

Cette faculté migratoire surenchérit la volatilité des mots du rock[3] et témoigne de cette capacité d'adaptation, de délocalisation et de déplacement rapide du rock, dans les lieux, les temps et les mots. Ce « va-et-vient qui le fonde » s'incarne alors dans un non-lieu « entre blues et country, entre le Sud et Chicago, entre campagne et ville, entre Etats-Unis et Angleterre »[4]. D'ailleurs, quand ce dernier s'arrête définitivement à un endroit, il tend à perdre une partie de sa flamme :

> Le rock avait été un train, de ces trains de pionnier devant quoi on dépose à mesure les rails, mais parvenu en Californie où un soir Mick s'est éteint, je dirai comment je dirai pourquoi, il s'est implanté. *Exile on Main Street* habite continûment le rock sédentaire, chaque morceau est un prélèvement de terre, la zone de visibilité provisoire d'une occupation permanente des sols. De là tous ces débuts *in medias res* (*Shake*

[1] "The Folklore Center sold and reported on everything that had to do with folk music. It had a wide plate-glasse window where records and instruments were displayed. […] The place was a crossroads junction for all the folk activity you could name and you might at any time see real hard-line folksingers in there. Some people picked up their mail here.", (Bob Dylan, *Chronicles, op.cit.*, p. 18-19 ; 31-32.)
[2] Matthieu Rémy, *Les lieux du rock, op.cit.*, p. 53.
[3] Voir *supra*, « Troisième partie, Fragment, refrain, slogan : volatilité, brièveté, violence ».
[4] François Bégaudeau, *Mick Jagger, un démocrate, op.cit.*, p. 77.

your Hips), au milieu des choses. On habite dans le rock et le morceau édifié ne fait qu'avaliser cette localisation a priori. [1]

Cette idée se prolonge également dans l'univers d'*High Fidelity* où la fascination pour les disques pop tourne littéralement à une représentation de la chanson comme message subliminal[2]. Des romans déploient les lieux de la musique à l'instar du *Héroes* de Ray Loriga. En effet, au cours de ses pérégrinations mentales, le narrateur du roman retrouve les ambiances de la trilogie berlinoise de David Bowie (*Low*, *Heroes* et *Lodger*) et de l'album *Berlin* de Lou Reed[3]. Il déploie dès lors un réseau spatial complexe oscillant entre les lieux de la musique devenant à la fois le cadre de ses rêves et de la narration. Aussi, dans cet « album conçu comme un disque »[4], les lieux empruntés par les titres ou les morceaux des albums deviennent les lieux de la narration, déplaçant les espaces de l'univers musical à un imaginaire littéraire.

Le lieu de la chanson devient un espace de fantasme et de rêverie propre, où le narrateur s'introduit[5] et côtoie la rock star :

Beaucoup plus tard, je suis allé à Berlin avec elle et même si Bowie n'était plus là, on a été étrangement heureux. Berlin est une ville drôlement étrange. On a compté les anges sous la pluie, on a salué les gens du cirque qui partaient, on a acheté des médailles aux déserteurs et je me suis souvenu d'un truc que disait Dylan : « Je te laisserai entrer dans mes rêves si je peux entrer dans les tiens. » [6]

Dans cet extrait, outre le fantasme de la rock star pour le jeune homme rêveur, les différentes composantes du récit se complètent par un système allusif au rock. La mention de

[1] *Ibid*.

[2] "I stopped drinking so much, I stopped listening to song lyrics with quite the same morbid fascination. (For a while, I regarded just about ant song in which somebody had lost somebody else as spookily relevant, which, as that covers the whole of pop music, and as I worked in a record shop, meant I felt pretty spooked more or less the whole time.)", « Je me mis à boire moins, je cessai d'écouter les paroles des chansons avec une fascination morbide (pendant un bon moment, je considérais toute chanson parlant vaguement de la perte de quelqu'un comme un message télépathique et puisque c'est vrai d'à peu près toute la pop-music et que je travaillais dans un magasin de disques, je me sentais plus ou moins hanté toute la journée.) », (Nick Hornby, *High Fidelity*, *op.cit.*, p. 20 ; 36.)

[3] Lou Reed, *Berlin*, RCA, 1973.

[4] Voir *supra*, « Deuxième partie, constructions romanesques musicalisées » et "*We can be heroes*, Héroes de Ray Loriga, una novela concebida como un disco" *in* Adelaida Caro Martín, *op.cit.*, p. 186-207 et également Christine Henseler, « Rocking Around Ray Loriga's *Héroes* » *in* Christine Henserl, Randolph D. Pope (ed.), *Generation X Rocks, Contemporary Peninsular Fiction, Film and Rock Culture*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2007, p. 184-200.

[5] On a déjà cité : "Así que puse los dedos sobre los interruptores que podía controlar. Tambien imaginé que venía algo mejor y me senté esperar dentro del *Blood on the Traks* de Dylan.", « Alors, j'ai mis mes doigts sur des interrupteurs que je pouvais contrôler. J'ai aussi imaginé que viendraient des temps meilleurs, je me suis assis et j'ai attendu dans le *Blood on the tracks* de Bob Dylan. », (Ray Loriga, *Héroes*, *op.cit.*, p. 35 ; 40.)

[6] "Muchos años más tarde estuve en Berlín, con ella y, a pesar de que Bowie no estaba allí, pasamos un tiempo extrañamente feliz. Berlín es una ciudad jodidamente extraña. Contamos ángeles debajo de la lluvia, saludamos a la gente del circo ya se marchaban, compramos medallas a los desertores y yo me acordé de algo que decía Dylan: « Te dejaré estar en mis sueños, si yo puedo estar en los tuyos. »", (*Ibid.*, p. 12 ; 10.)

Berlin peut donc faire écho à l'album de Lou Reed, narrant l'histoire d'amour entre deux jeunes gens (la fille est blonde comme dans le roman où « à la fin de la chanson, tout le monde l'a applaudie et la blonde n'a rien dit »[1]) ou à la trilogie berlinoise de Bowie, qui est effectivement absent de Berlin. L'univers tourmenté de l'amateur mène le roman sur des chemins tortueux, où le récit fantasmatique et la discographie rock se croisent.

Les lieux de l'imaginaire littéraire du rock oscillent donc entre pratique quotidienne et représentation des lieux mouvants et fantasmés du rock, depuis l'antagonisme entre *the land* et *the city*, l'itinérance contre-culturelle ou la représentation contrastée des lieux musicaux (le magasin de disques, la salle de répétition, la ville ou le studio) aux lieux de la musique imaginés par les albums et transposés aux romans.

III. Des corps et des figures

L'écriture du rock s'est manifestement portée de manière significative sur l'artiste, dont les figures et les corps n'ont de cesse d'être parcourus par les textes, depuis les galeries de portraits de la critique rock (Nik Cohn et Nick Kent), les vies imaginaires ou les romans du musiciens. Seulement, les récits de vie cèdent bien souvent la place à la recomposition fictionnelle, en ce sens que les figures deviennent des types récurrents et les corps des « surfaces de projection », proches de la figure comme « production sémiotique »[2] puis « objet d'un dessaisissement, d'une perte de soi dans la contemplation de sa forme »[3].

A. Des figures typiques

Pour esquisser une typologie des personnages, il est possible d'évoquer une double relation à la musique, façonnant un balancement entre un mouvement créateur et une réception attentive ou d'observer cet extrait de *Dans les rapides*, décrivant différentes figures typiques de l'univers du rock :

> Etre ce qu'on veut, être n'importe quoi, occuper le terrain. Faire attention. Faire très attention. Zapper les fâcheux – l'idole rock camée qui rote sa bière à cinq heures du matin, gémit, qu'est-ce que je fais là, putain qu'est-ce que je fais de ma vie, larmes, morve, ma chemise est déchirée, j'entends plus ma guitare, le monde est un gâchis, l'Amérique est une salope, le fascisme nous guette, mais ne cherche au fond qu'un plan pour la nuit, un lot de consolation pour narcissisme en manque, et s'en retourne aux chiottes la

[1] "Cuando terminó su canción todo el mundo aplaudió, y la chica rubia no dijo nada.", (*Ibid.*, p. 14 ; 13.)
[2] Bertrand Gervais, *Figures, lectures*, *op.cit.*, p. 19.
[3] *Ibid.*, p. 32.

> seringue dans une poche, la petite cuiller dans l'autre ; la groupie estampillée cool, cool de faire n'importe quoi, cool de porter collier de chien et de se faire baiser par tous les trous sans renâcler, cool de tailler des pipes pour quelques dollars afin d'acheter elle-même la dope pour sa rock-star du jour, et guigne chaque soir une prise encore plus terrible que la précédente, un chanteur à chérir plus extravagant et qui rédimerait d'un coup son enfance ringarde au fond de l'Ohio, les crachats des *rednecks* sur son ami cheveux longs, sur son corps minijupe et sa tignasse décolorée, sur la cigarette blonde dans sa bouche de quinze ans ; le requin du label flatté d'être de la fête, encanaillé destroy, fasciné par ce monde clos, explosif comme une bombe et suintant la déglingue, et deale à tour de bras, de la coke en kilo dans des paquets de farine, arrose, arrose, il veut marquer l'histoire ; la paumée romantique, spécialisée rocker, blaqueboulée de l'un à l'autre, partagée entre tous, nuit après nuit tapisbrossée dans de la mauvaise baise, et qui toujours raconte, disposée au rachat des âmes rock perdues au fond des urinoirs, sacerdoce du cul pour relever poète, sauveuse impénitente – esquiver les chausse-trappes, sachets de colle à deux dollars, sachets de trichlo, de dissolvant, sachets de gaz de crème fouettée, sachets de coke et d'héroïne, sachets de pilules amphétamines, sachets de merde en tout genre. [1]

Cette typologie romanesque des différentes figures du rock (l'idole rock, la groupie cool, le requin du label, la paumée romantique) est faite par la narratrice pour montrer tous les clichés du rock dans lesquels Debbie Harris, égérie du groupe Blondie, n'est pas tombée. Outre la mise en évidence d'un univers partagé de la déglingue, il semble s'installer entre eux un rapport de domination, eu égard à la maîtrise de l'exécution ou de la production musicale, redoublée ici par une problématique de genre. Ce rapport de domination tient donc dans un rapport de sujétion ou de connaissance, de découverte ou de maîtrise. Malgré cela, dans l'ensemble de cet espace littéraire, le versant créatif n'écrase pas les fans, néophytes ou amateurs auxquels il doit céder une place importante. Aussi, le critique et l'érudit participent tout autant – si ce n'est plus – des choix de composition des romanciers que le musicien et le chanteur.

Mais cette tension entre création et réception n'est pas le seul prisme d'appréhension de ces figures romanesques. Il se pose en effet fortement la question des générations et de l'éducation au rock. En effet, si la fascination musicale est aussi liée au contexte de production, nombre de récits mettent en scène des figures de passeurs ou des moments d'apprentissage assurant la transmission d'un héritage ainsi que des phénomènes de résurgence (*revival, vintage*). Et dans le prolongement de la fascination pour le loser, de nombreux personnages se présentent comme des anti-héros[2], traversés par des désirs nihilistes et marginaux. Enfin, à de multiples égards, la rock star reste, au moins dans un premier temps[3], la figure tutélaire de ces personnages romanesques typiques, dont la dimension médiatique incarne au mieux la surface de projection offerte au public mais également à l'écrivain.

---

[1] Maylis de Kerangal, *Dans les rapides, op.cit.*, p. 35-36.
[2] De nombreux titres font d'ailleurs directement référence à l'héroïsme. Voir *supra*, « Deuxième partie, Citations paratextuelles : titre(s), dédicace, épigraphe, notes ».
[3] Voir *infra*, « Déconstruction de la figure spectaculaire de la rock star ».

1. Entre amateurs et créatifs

Pas pour jouer ou produire. Juste écouter.

Don DeLillo, G*reat Jones Street*

Il n'y a plus de « danseurs », les possédés. La division des hommes en acteurs et spectateurs est le fait central de notre temps. Nous sommes obsédés par des héros qui vivent pour nous et que nous punissons.

Jim Morrison, *The Lords*

La prépondérance du fan n'est pas sans évoquer la force de la posture de l'auditeur[1]. A l'instar de l'exergue tiré de *Great Jones Street*, les textes ne cessent de rappeler cette dimension quasiment démocratique inscrite dans l'histoire du rock'n'roll : si tout le monde peut être musicien (voir le garage et le punk), c'est également parce que le spectateur possède, au moins sur un plan symbolique, une importance aussi grande que celle de l'artiste. Dès lors, au sein de cette sphère réceptive apparaissent les figures adolescentes du Alex de *Jack Frusciante* et du narrateur d'*Héroes*, les érudits (les disquaires chez Hornby, l'ami chez Coe, le « vieil anarchiste » et « la grand-mère du rock'n'roll » chez Spinrad, le collectionneur chez Savitzkaya) ou Izzy Young « passionné de la première heure »[2], propriétaire du Folklore Center dont Dylan rappelle l'importance dans *Chronicles*. Ce fourmillement d'amoureux du rock engendre une multitude de discussions, d'écoutes et de débats, qui rythment la vie de ces personnages[3].

Alors, si les moments d'écoute se démultiplient dans les textes, l'amateur n'est pourtant pas simplement un auditeur. En effet, à rebours de cette apparente égalité, il en vient parfois à souligner cette disjonction entre son statut de fan et la sphère créatrice, objet de sa fascination. Cette subordination de l'amateur à l'artiste est notamment explicitée plusieurs fois dans *High Fidelity* où Rob en vient à s'opposer à son amie musicienne Marie LaSalle : « C'est juste qu'aucun de nous n'avait l'esprit ou le talent d'en faire des chansons […] Le travail bien fait est une chose gratifiante, dans ces moments-là. Et moi, qu'est-ce que je suis

[1] Voir *supra*, « Troisième partie, Réceptions dissonantes ».
[2] "an old-line folk enthusiast", (Bob Dylan, *Chronicles, op.cit.*, p. 18 ; 31.)
[3] Pour un exemple de ces moments d'écoutes, voir Guy Darol, *Franz Zappa/One Size Fits All, op.cit.*, p. 10-11 et *supra*, « Deuxième partie, paroles de chansons ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

censé faire, alors ? Aller ouvrir le magasin et marcher autour ? »[1]. Il pousse même cette dénégation de son rapport non plus seulement à la création musicale, mais à la musique à proprement parler, en ironisant sur la vacuité de son travail dans une analogie avec le monde du cinéma :

> « Vous êtes celui qui travaillez dans le milieu de la musique, je me trompe ? »
> Je regarde ma mère, qui détourne la tête. « Pas vraiment, non. J'ai un magasin de disques. »
> Ah oui, enfin, c'est la même chose, plus ou moins. » Elle rit de nouveau. Il serait consolant de penser qu'elle est soûle ; hélas, je crains que ce ne soit même pas le cas.
> « Tout à fait. Comme la femme qui développe vos photos chez Boots est dans le milieu du cinéma […] » [2]

Mais alors que les romans de Hornby imposent cette figure de l'amateur qui ne semble pouvoir prendre corps et s'accomplir que dans cette connaissance gargantuesque du rock, d'autres romans mettent en scène le plaisir simple de l'écoute, où la spontanéité auditive prend le pas sur l'érudition. De fait, ces amateurs de rock sont des personnages toujours aux prises avec lui mais exclus de son principe de création. La représentation du fan structure donc les dispositifs romanesques depuis le simple amateurisme à la fascination maladive, morbide, fantasmatique.

Avant cela, font face à ces figures de fans, de collectionneurs ou d'érudits, les musiciens et artistes fictifs (Bucky Wunderlick, William, les programmateurs électroniques à l'instar de Sally Gennaro et de Bobby Rubin, Ormus Cama, Tucker Crowe) ou fictionnalisés (Dylan, Cash, Lee Lewis, Smith, etc…)[3]. Ces figures de musiciens fictifs apparaissent selon trois dispositifs, depuis les stars mondiales que sont par exemple Bucky Wunderlick, les membres du groupe VTO jusqu'aux musiciens anonymes accompagnant Elvis dans *Un jeune homme trop gros* en passant par des artistes professionnels aux succès relatifs (parmi lesquels William, Marie LaSalle ou encore Tucker Crowe).

Dans ce large spectre allant de la célébrité à l'anonymat, la représentation romanesque de l'artiste se construit à l'aune de cette mesure, en valorisant d'ailleurs aussi bien chacune des positions de cette échelle. Elle se cristallise par exemple autour d'un détournement de la figure canonique du musicien ou encore d'une projection sur l'avenir de

[1] "It's just that one of us had the wit or the talent to make them into songs. […] Fulfilling work is a great thing at times like these. What am I supposed to do? Go and unlock the shop and walk around it?", (Nick Hornby, *High Fidelity*, *op.cit.*, p. 139.)
[2] ""'You're the one who works in the music industry, am I right?" "Oh, well. Same thing, more or less." She laughs again, and though it would be consoling to think that she is drunk, I fear that this is not the case. "I guess so. And the woman who develops your photos at Boots works in the music industry.", (*Ibid.*, p. 108 ; 145.)
[3] Sur ces mises en scène des figures historiques du rock, voir *infra*, « Déconstruction de la figure spectaculaire de la rock star ».

cette figure avec les synthétiseurs de sons et d'images de *Little Heroes* que sont Sally Genaro et Bobby Rubin. Leurs difficultés à créer pour la société Music un nouveau titre phare du rock'n'roll sont dues à la fois à la mésentente entre les deux programmateurs et à l'absence d'un esprit subversif donnant à la création un véritable esprit rock dont Glorianna devait être la garante:

> Jusqu'à présent, tous les trois n'avaient fait que tourner en rond. Sans paroles, ni voix de chanteur comme base de travail, tout ce que Sally avait été capable de faire se réduisait à des arrangements compliqués de scies idiotes qui lui trottaient dans la tête, et en l'absence de chansons ou même de schémas d'empreintes vocales, toutes les voix qu'elles essayaient semblaient de pâles copies d'artistes existants. Sans musique, données psychologiques ou seulement une voix pour travailler, les images de Bobby ressemblaient à une prétentieuse expérimentation vidéo. [1]

La composition numérique de la chanson ne laisse pas totalement la part belle à l'automatisation et aux capacités des synthétiseurs. Autant pour créer des chansons de variétés, ces ordinateurs suffisaient amplement, autant pour façonner un tube rock'n'roll, les programmateurs talentueux ne parviennent pas à leur fin, et ce, malgré la caution et l'aide apportée par Glorianna. La chanson ne naîtra que lors d'un trip expérimental sous câble remémorant à cette dernière les grands artistes des *sixties*[2]. Ce déplacement de la composition vers un mode hallucinatoire fait des deux programmateurs des personnages exclus de l'âge d'or du rock, davantage ancrés dans le monde de l'informatique et qui s'accomplissent finalement dans les deux Personnalités Artificielles créées par leurs soins : Red Jack et Cyborg Sally. Ce dédoublement des deux programmateurs facilite leur entrée virtuelle dans la peau d'une rock star et fait d'eux de véritables figures d'artistes au contact d'un public de plus en plus nombreux et fasciné.

Au sommet de sa gloire, Bucky Wunderlick cherche au contraire à s'échapper de sa condition de vedette, à l'image du Dylan de 1967 après son accident de moto, ou d'un Morrison lassé par la musique en 1970. En quête d'un relatif anonymat, le roman de DeLillo est également le récit de l'impossibilité de regagner sa condition d'anonyme quand de nombreux autres désireraient la quitter. Cette crainte de l'agitation spectaculaire – qui est au cœur de l'histoire du rock – est notamment retranscrite dans *Un jeune homme trop gros*, dans

[1] "So far, the three of them had just been chasing each other in circles. Without lyrics or a lead singer voice to work off, all Sally had been able to do was complicated arrangements of dumb random tunes running through her head, and without ant songs or even voiceprint specs, all the voices she tried seemed to be just mimicking familiar performers. Without music, character specs or even a voice to work off, Bobby's visuals were just a lot of smart-ass video doodling.", (Norman Spinrad, *Little Heroes*, *op.cit.*, p. 39 ; 60.)

[2] "[…] someone whose spirit she had long feared had vanished from the world – Mr. Tambourine Ma,, the Might Quinn, Jumpin' Jack Flash himself, the Lizard King of Rock and Roll.", « […] quelqu'un dont l'esprit qu'elle avait longtemps craint avait disparu de la terre : *Mr. Tambourine Man*, le *Mighty Quinn, Jumpin'Jack Flash* en personne, le Roi Lézard du rock'n'roll. », (Norman Spinrad, *Little Heroes*, *op.cit.*, p. 131 ; 161.)

lequel la mise en retrait d'Elvis est annoncée dès les premières pages du roman[1]. D'ailleurs, les rock stars sont souvent associées à la figure surplombante et tyrannique du producteur : le Colonel Parker pour Elvis, Phil Spector ou « l'immonde Jeffery »[2] gérant la carrière d'Hendrix.

Le deuxième aspect de cette figure du musicien se décline avec les multiples groupes et musiciens qui tissent la toile de fond des romans. Ces personnages secondaires bien souvent anonymes ou rapidement évoqués créent une atmosphère musicale sans pour autant participer fortement à l'intrigue. Cette toile de fond du roman dessinée par les concerts, répétitions et apparitions de musiciens peut être mise en évidence dans l'ensemble du corpus romanesque. Cette présence de musiciens anonymes[3] est au cœur d'*Un jeune homme trop gros,* dans un travail d'universalisation et de généralisation des composantes romanesques, de déploiement des événements dans un temps répété, recomposé et déconstruit : « Le chanteur sera seul sur scène. Dans l'ombre deux musiciens soutiendront la voix douloureuse, de plus en plus forte au fil des chansons. »[4].

Enfin, entre les anonymes et les célébrités se manifestent les professionnels plus ou moins inconnus, incarnés par William, protagoniste de *The Dwarves of Death* et figure de l'artiste désabusé par les errements de son groupe et par son manque de reconnaissance :

> Car ma deuxième grande résolution, c'était d'accepter sa proposition. Je ne devais rien aux autres membres du groupe. J'avais besoin d'un changement de décor, d'un nouvel environnement. Musicalement, je veux dire. […]
> « Tu sais Chester, si je me décide de me joindre à ce groupe, ce sera la fin de l'Alaska Factory. Je n'aurais plus le temps de jouer avec eux et je crois qu'ils pourront continuer sans moi.
> Je sais. Tu as raison.
> Mais tu n'as que ces deux groupes-là. Ca va diminuer tes revenus de moitié. » [5]

De fait et tout au long du roman, le musicien est à la fois confronté à l'intrigue à laquelle il est mêlé et à sa propre condition[6]. De fait, ce statut est manifesté par les descriptions des répétitions dans des studios sombres à l'écart de la ville ou par les recherches

[1] « Il voit un nuage au-dessus de lui. Il sait – ce signe ne trompe pas – que va se produire une tornade à celle d'avant la guerre. », (Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros, op.cit.*, p. 9.)
[2] Lydie Salvayre, *Hymne, op.cit.*, p. 204. Voir également *ibid.*, p. 198.
[3] Voir *ibid.*, p. 19.
[4] *Ibid.*, p. 58.
[5] "That was the other thing: I'd decided to yake him up this offer. I didn't owe the other members of the band anything. I needed a change of scene, a new environment. Musically, I mean. […] "Look, Chester, f I decide to join this band, the The Alaska Factory – you know, they'll fold up. I won't have times to play with them, too, and I don't think they could play carry without me." "Yes, I know. That's all right." "But we're your only two acts. It'll halve your income.", (Jonathan Coe, *The Dwarves of Death*, *op.cit.*, p. 2 ; 6 et 14 ; 19.)
[6] Voir *supra*, « Troisième partie », « La fascination pour le loser : échec et nihilisme » et « La légitimité du rock ou la dimension programmatique de l'écriture ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

délicates en vue de l'écriture de nouveaux morceaux. Le roman ne peut d'ailleurs s'achever lorsque la ligne musicale de la mélodie est achevée[1]. A l'instar de William, les héros de Nick Hornby s'intègrent parfaitement dans cet entre-deux de la reconnaissance. Marie LaSalle rencontre dans *High Fidelity* un relatif succès dans le milieu londonien quand Tucker Crowe possède un fan-club qui se limite à une communauté obscure de blogueurs éparpillés aux quatre coins du monde.

Enfin, cette tension entre réception et création se résorbe non seulement au profit d'une écriture qui se déploie dans le reclassement des événements, des souvenirs et des situations, mais qui fait peu à peu glisser la figure du fan d'une posture réceptive à une perspective créative. En effet, les personnages amateurs de musique finissent par s'accomplir dans l'acte de production, de performance voire de création, annihilant cette disjonction initiale. Ainsi, Rob ne se réalise pleinement que dans l'organisation de concerts et l'activité de dj, dans laquelle il trouve une relative sérénité[2] : « [...] j'étais heureux quand j'étais disc-jockey »[3]. Cette figure ambivalente du dj apparaît en effet comme un compromis salvateur pour les amateurs érudits non-musiciens, à l'image de Rob mais également des protagonistes de *Human Punk*[4] ou de *La fin des punks à Helsinki*[5]. D'ailleurs, les scènes finales de fêtes, organisées par Rob, Joe et Ole possèdent de véritables similarités dans l'accomplissement individuel des trois personnages.

A l'instar de Chuck Klosterman dans *Sex, Drugs and Cocoa Puffs*[6], cette poétique de la cassette devient un art à part entière auquel s'adonnent dans une émulation passionnée les disquaires de Championship Vinyl. Cette production devient à la fois une projection

[1] Différents parallèles peuvent à nouveau être faits ici avec la littérature mélomane classique. On est ici dans une reprise générique du roman du musicien qui ne s'accomplit que dans la finition de son œuvre musicale. Voir *supra*, « Deuxième partie : Constructions romanesques musicalisées ».

[2] "Tonight, for the first time ever, I can sort of see how it's done.", « Ce soir, pour la première fois de ma vie, je vois un peu comment il faut s'y prendre. », (Nick Hornby, *High Fidelity, op.cit.*, p. 245 ; 317.) Cette phrase clôt d'ailleurs le roman et met fin aux atermoiements quant aux capacités créatrices et artistiques de Rob exprimées auparavant : "The only creative idea I have ever had in my life was for an exhibition of fly posters photographs.", « La seule idée artistique que j'ai eue de ma vie, c'était d'exposer des photographies d'affichettes. », (*Ibid.*, *op.cit.*, p. 227 ; 295.)

[3] "[…] how happy I was when I used to do this", (Nick Hornby, *ibid.*, p. 231 ; 301.)

[4] Voir l'épanouissement de Joe dans le volet « Dayglo », « Fluo », (*Human Punk*, *op.cit.*, p. 225-341 ; 315-375.)

[5] Voir « La Finlande », (*La fin des punks à Helsinki*, *op.cit.*, p. 308-309.)

[6] "Like most uncreative men, almost of my previous relationships had been based on my ability to make incredibility mix cassettes […] Sequencing was very important. The strategy was to place specific "message" songs in between semimeaningless "rocking songs" […]", « Comme pour la plupart des hommes intellectuels et dépourvus de créativité, toutes mes histoires d'amour passées s'étaient construites sur ma capacité à élaborer des cassettes perso incroyablement émouvantes […] L'ordre de passages des morceaux était très important. La stratégie consistait à intercaler des chansons « à message » soigneusement choisies entre des chansons « entraînantes » plus ou moins insignifiantes […] », (Chuck Klosterman, *Sex, Drugs and Cocoa Puffs*, *op.cit.*, p. 135 ; 207-208.)

identitaire et une production artistique au sens où elles révèlent à la fois une connaissance prononcée des musiques populaires et un agencement ordonné des différentes chansons.

De la même façon, le fantasme de la rock star nourrit l'ambition de nombreux personnages et Glorianna voit dans la proposition de la multinationale Musik, un moyen de devenir la grande chanteuse de rock « qu'elle n'avait jamais été tout à fait » :

> Pendant plus de quarante ans, son grand rêve avait été de devenir, ne serait-ce qu'une heure fulgurante, la grande voix de cet esprit qui avait aujourd'hui presque disparu de la surface de la terre. Et s'il lui était permis, grâce aux machinations de l'ennemi, de devenir sur le tard la reine suprême qu'elle n'avait jamais été tout à fait dans sa jeunesse, alors le vrai rock pourrait encore ressusciter dans un esprit de vengeance que les autorités constituées n'aimeraient pas du tout. [1]

Finalement, l'amateur parvient donc à se réaliser lorsqu'il se tourne vers une pratique mi-chemin entre la réception et la production[2]. Du fan anonyme à l'artiste le plus reconnu, les dispositifs romanesques proposent le croisement de pratiques hybrides oscillant entre la réception et la création, l'anonymat et la célébrité, invitant à la découverte de figures diverses mais toujours en quête d'un accomplissement de soi (parfois paradoxal et destructeur) par le rock.

2. L'éducation au rock et la question des générations

> La dernière génération de punks, tu le sais, c'est la tienne […]
>
> Jaroslav Rudiš, *La fin des punks à Helsinki*

Le rock est largement identifié comme l'un des vecteurs de la culture jeune[3]. Pourtant, cette identification tend quelque peu à perdre de sa pertinence avec le vieillissement naturel des premières générations du rock[4], qui engendre une rupture générationnelle

---

[1] "For forty years and more, her one great dream had been to become, if only for one shining hour, the great voice of that spirit which had now all but vanished from the world. And if it was given to her to become at this late date, through the machineries of the enemy, the reigning queen of rock and roll she had never in her quite been, why then real rock and roll might yet be reborn, and with a vengeance that the powers that be would not like at all.", (Norman Spinrad, *Little Heroes*, *op.cit.*, p. 9-10 ; 21.)

[2] Voir *supra*, « Troisième partie, Réceptions dissonantes ».

[3] Voir par exemple sur ces questions les analyses de Paul Yonnet (*Jeux, modes et masses, La société française et le moderne, 1945-1985*, Paris, Gallimard, 1985, p. 141-191) ou encore de Jean-François Sirinelli (« La France des sixties revisitée », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 1/2001 (n° 69), p. 111-124.) et Bertrand Lemonnier (*L'Angleterre des Beatles, op.cit.*).

[4] Voir la préface à *Slow Learner* avec ces quelques mots rétrospectifs sur la nostalgie de l'auteur : "What is most appealing about young folks, after all, is the changes, not the still photograph of finish character, but the movie, the soul in flux. Maybe this small attachment to my past is only another case of what Frank Zappa calls a bunch

retranscrite avec violence dans *Ciudad Rayada*[1]. Différentes possibilités existent donc pour appréhender l'histoire du rock, entre méthodes autodidactes et apprentissage au contact de passeurs.

Parmi les nombreux autodidactes (Alex, le narrateur de *Héroes*), les trois héroïnes de *Dans les rapides*[2], faisant rapidement le constat de leur méconnaissance du rock, se lancent à corps perdu dans la découverte assoiffée de ce territoire « avec Blondie pour poisson-pilote » :

> En nous emparant de *Parallel Lines*, nous avons opté pour un disque qui nous conduit illico vers un autre album, puis vers un autre groupe, puis un autre et encore un autre et ainsi de suite, de prise en prise, de loin en loin, du Velvet aux New York Dolls, de Television au Patti Smith Group, de Lou à Iggy, des Heartbreakers à Talking Heads, hop, hop hop, nous sommes empiriques comme des marins, accrocheuses comme du lierre, polymorphes comme des éponges et bientôt, nous voilà introduites au seuil d'un espace dont nous n'avions pas mesuré l'immensité brûlante, la profusion torrentielle, le multiple qui étourdit. Nous y pénétrons sans carte et sans plan, en suivant le bruit et la lumière, en suivant les garçons – pourquoi, comment, on le dira – mais avec Blondie pour poisson-pilote, Blondie qui nous dispense d'être des fans monotâches, prosternées devant l'idole et devant elle exclusivement, Blondie dont l'ombre portée révèle une généalogie et pointe une descendance, Blondie qui ne qu'élargir à partir de lui, notre champ d'action. Or, il y a tant à faire, nous partons de si loin. [3]

L'effet boule de neige, faisant glisser le trio de disque en disque, voit également le récit dévier peu à peu de l'histoire de Blondie pour se concentrer sur la vraie histoire des trois protagonistes. De nombreuses mises en scènes d'un moment fondateur après lequel « plus rien n'a jamais été pareil »[4] marquent d'ailleurs au fer blanc, dans *Le corps plein d'un rêve*, l'origine de cette quête cynégétique aux découvertes bien souvent fortuites : « Ma mère m'a dit qui c'était. C'était Little Richard qui chantait *Tutti Frutti*. You hnow *Tutti Frutti*, tout le monde connaît. Pour moi, c'était la naissance du rock'n'roll. »[5].

Mais ce versant autodidacte est parfois bien souvent supplanté par des figures tutélaires de passeurs[6]. Dans *Little Heroes*, Larry Coopersmith et Glorianna O'Toole sont

---

of old guys sitting around playing rock'n'roll. But, as we all know, rock'n'roll will never die, and education too, as Henry Adams always sez, keeps going on forever.", « Ce qu'il y a de plus intéressant chez les jeunes gens, somme toute, ce sont ces changements, pas la photographie figée du personnage achevé mais le film, l'âme en mouvement. Et si cet attachement pour mon passé n'était que ce que Frank Zappa appelle une bande de petits vieux assis en rond à écouter du rock'n'roll ? Mais, bien sûr, le rock'n'roll, le rock'n'roll ne meurt jamais, c'est comme l'éducation dont Henry Adams prétend qu'elle se poursuit toujours. », (Thomas Pynchon, *Slow Learner*, New York, Vintage, 1998, p. 23 ; *L'homme qui apprenait lentement* (traduit de l'anglais (E-U) par Michel Doury), Paris, Points, 2007, p. 30.)

[1] Voir José Angel Mañas, *Ciudad Rayada*, *op.cit.*, p. 184 ; 206 et 175 ; 190.

[2] « Puisque nous nageons dans le confusion. Inaptes à mettre un nom sur un morceau, un visage sur un refrain, nous convergeons vers le flot bouillant et anonyme où frisent et coagulent des dizaines de bandes magnétiques aux reflets mordorés. Puisque nous ne comprenons rien – nous n'avons pas le temps. », (Maylis de Kerangal, *Dans les rapides*, *op.cit.*, p. 45.)

[3] *Ibid.*, p. 44.

[4] Claudine Galéa, *Le corps plein d'un rêve, op.cit.*, p. 67.

[5] *Ibid.*

[6] Voir Michel dans *Frank Zappa/One Size Fits All*, *op.cit.*, p. 12-18.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

présentés comme garants de l'esprit rock originel des *sixties* désormais révolu. D'ailleurs, la puissance de la culture jeune reste inoxydable en cela que les romans la relient davantage à un questionnement éthique où l'énergie cède peu à peu la place au désenchantement :

> L'origine subjective numéro un de ce livre, ce sont mes souvenirs, ceux d'une époque surabondante, d'un âge d'or où la nouveauté et l'immédiateté vous précipitaient vers le futur. L'origine subjective numéro deux se réfère davantage au présent. Quand vous êtes critique rock et que vous atteignez un certain âge, vous commencez à vous demander si tout cet investissement d'énergie mentale et émotionnelle a été judicieux. [1]

Aussi, l'âge d'or est avant tout celui que chaque génération vit[2] en construisant de manière récurrente des incompréhensions et des hiatus intergénérationnels :

> Elle a trente-neuf ans. Elle écoute les Beatles en fabriquant des patrons de couture, elle les a toujours écoutés, dit que ce sont des génies. Elle y entend la beauté des harmonies, la pureté des mélodies, l'originalité des arrangements, toutes choses qui la rassurent sur la teneur du monde, sur le potentiel de la création, de paix, de réconciliation qu'il contient, ce sont bien là des musiciens qui jouent de la musique. Elle a fait promettre à mon père de passer *Let It Be* à son enterrement.[3]

Parmi ces hiatus, la désaffection progressive pour un artiste tient une place particulière à l'instar de celle de la narratrice pour Joan Baez dans *Le corps plein d'un rêve*. Le rock semble donc donner une importance spécifique à chaque âge de la vie. L'enfance tient une place particulière dans ces collusions générationnelles[4]. Cette volonté de rester enfant est présentée comme une des causes de la fracture entre les Pink Floyd et leur ancien leader Syd Barrett par David Gale dans *Rosso Floyd* :

> Nous voulions grandir, et nous pensions que sa passion pour la musique et la peinture obéissait aussi à ce besoin. Personnellement, j'ai mis quelque temps à comprendre que pour Syd, se mettre à jouer à la rock star était une manière de ne pas grandir, l'équivoque avec les trois autres était déjà entièrement là. [5]

Ce lien entre la rock star et le refus de grandir construit dès lors ainsi un mythe de l'enfance perdue, âge d'or que le Syd Barrett de *Rosso Floyd* cherche sans cesse à faire ressurgir au travers de la lecture de récits pour enfants, dont *The Wind in The Willows* est l'exemple le plus célèbre pour son influence sur le premier album du Floyd. Un autre exemple de ce phénomène est la permanence de la jeunesse qui s'empare d'Elvis dans le récit de Savitzkaya. Le titre et les occurrences de cette dénomination font d'Elvis un éternel jeune

[1] Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again*, *op.cit.*, p. 14.
[2] Voir *ibid.*, p. 11.
[3] Maylis de Kerangal, *Dans les rapides*, *op.cit.*, p. 64.
[4] "We were as innocent and dangerous as children racing cross a mine field", (Patti Smith, "to the Reader", *Early Work*, *op.cit.*, p. x.)
[5] « David Gale, Quinzième témoignage », (Michele Mari, *Pink Floyd en rouge*, *op.cit.*, p. 108.)

homme[1]. Cette permanence de la jeunesse présentée comme un état d'esprit qui ne se soucie pas des caractéristiques physiques, traverse la totalité du roman :

> L'enfant a disparu. Le jeune homme a été enterré dans un champ. Celui qui reste, un jeune homme trop gros a les yeux mélancoliques et le visage enfantin. […] L'enfant a disparu. Le jeune homme a été enterré loin d'ici. Reste un garçon qui demande qu'on l'aime, qui ne chante qu'en murmurant […] Ce petit garçon de la légende […] [2]

Illustrant également ce refus de l'âge adulte, la figure de l'adolescent apparaît de façon résurgente pour s'opposer à celle du vieil amateur de rock'n'roll. D'ailleurs, la représentation romanesque de l'adolescent ne tient pas nécessairement à l'âge du personnage en question. La figure adolescente glisse alors vers le motif éthique, qui traverse les individus pour les rajeunir ponctuellement, et leur procurer les sentiments fantasmés de rébellion, de subversion et de désinvolture qui y sont associés. Ce motif de l'adolescence trouve évidemment son expression première dans les voyages initiatiques des jeunes hommes de *Héroes*, *Jack Frusciante*, *The Dwarves of Death* ou encore de *Sandrino* : « le mec Alex »[3] le narrateur anonyme de *Héroes*, William ou encore Sandrino.

Cependant, si ces figures incarnant la jeunesse sont bien multiples dans le roman, l'adolescence tend donc à se diffuser de manière diffractée sur tous les personnages animés d'une éthique désinvolte, triviaux en les rapprochant sans cesse d'un modèle stéréotypé de l'adolescence. A la suite de la première section d'*High Fidelity* qui remémore des souvenirs adolescents, Rob ou Barry sont notamment décrits comme des adultes se comportant encore comme des adolescents :

> Il entre dans la boutique en fredonnant un refrain des Clash. « Fredonner » n'est pas le mot juste : il s'agit de cette imitation de guitare électrique que font tous les gosses, avec les lèvres en avant, les dents serrées - « DA-DA ! » Barry a trente-trois ans. [4]

---

[1] « Ce garçon va bientôt mourir. », (Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros*, *op.cit.*, p. 140.)
[2] *Ibid.*, p. 12-13.
[3] « Il était arrivé au lycée avec vingt minutes d'avance et une espèce de nœud à la gorge, ou de sensation de remords, tout à fait semblable à celle qu'il éprouvait dans son enfance quand il piquait des tartelettes dans le garde-manger de sa mother. […] En deux mots retardo-adolescents, y avait interro écrite de physique ce jour là et le mec Alex n'avait appris que dalle, sacré bordel. Morale retardo-adolescente : ce jeune plouc qui avait lu Frigidaire et des journaux d'une musique qui n'est pas de la musique mais du bruit durant les cours de physique se voit obligé d'apprendre six chapitres, et, aue lieu de prendre des mesures, fréquente des gens de mauvaise compagnie, qui plus est se consacre la veille de l'interro, à de petits actes de banditisme avec un ami du genre il vaut mieux s'en passer que. », (Enrico Brizzi, *Jack Frusciante a largué le groupe*, *op. cit.*, p. 54.)
[4] "He comes into the shop, humming a Clash riff. Actually "humming" is the wrong word: he's making that guitar noise that all little boys make, the one where you stick your lips out, clench your teeth and go "Da DA! Barry is thirty-three years old." Ou encore : "[…] she complainsfrequently about my relentless triviality […]", « Elle se plaignait régulièrement de ma trivialité fondamentale […] », (Nick Hornby, *High Fidelity*, *op. cit.*, p. 34 ; 70 et 51 ; 98.)

Le roman est d'ailleurs le récit d'un passage à l'âge adulte et d'un conflit constant entre les forces adolescentes et les nouvelles problématiques d'un quarantenaire[1]. Aussi, dans *Radio Free Albemuth, Human Punk, Sandrino et le chant céleste de Robert Plant* ou encore *La fin des punks à Helsinki*, est posée la question de ce glissement vers l'âge adulte et de la postérité des idéaux adolescents. Ce motif est également présent sous la forme de la jeunesse perdue mais retrouvée de Glorianna O'Toole dans *Little Heroes* :

> Mais Glorianna O'Toole le regardait.
> Elle le regardait, et elle lui fit un clin d'œil, et c'était une déesse du rock sortie tout droit des légendaires années soixante qui faisait de l'œil au petit Bobby Rubin. [2]

Cette cure de jouvence, que la bande-sonore en création propose, fait du rock un élément sans cesse relié à la jeunesse[3], ici par le biais de la transposition hallucinée de cette jeunesse hallucinée. Les personnages des romans fascinés par le rock se trouvent donc tous plus ou moins en proie à ce rajeunissement, à cet épanchement adolescent et à sa réminiscence au son du rock.

Finalement, l'adolescence reste l'âge de la figure rock en tant qu'elle est empreinte de thématiques qui la recoupent. L'adolescence dérive plus donc vers un état d'esprit désinvolte qui ne s'arrête pas un âge mais à la perte d'un état d'esprit : « Tu te ramollis avec l'âge Rob. A une époque, tu l'aurais mis dehors toi-même et tu l'aurais poursuivi jusque dans la rue. »[4]. A l'instar de cette réplique cinglante de Barry envers Rob, de nombreux récits façonnent ainsi un sentiment de perte irrémédiable faisant le constat cruel de cette sortie de l'adolescence :

> Avoir trente et un ans, peut-être trente-deux, être jeune, mais plus tant, et déjà vieille pour un premier vrai album – les garçons et les filles du rock sont alors fatigués, cramés, séparés, c'est un âge que nombre d'entre eux n'atteindra jamais. [5]

---

[1] "You'd say that this was childish, Laura. You'd say that it is stupid of me to compare Rob and Jackie with Rob and Laura, who are in their mid-thirties, established, living together. You'd say that adult adultery beats teenage adultery hands down, but you'd be wrong.", « Tu dois trouver ça puéril, Laura. Tu dois trouver idiot de comparer Rob et Jackie avec Rob et Laura, qui ont la trentaine bien tassée, qui vivent ensemble officiellement, maritalement. Tu dois penser que l'adultère adulte bat l'adultère adolescent haut la main, mais tu as tort. », (Nick Hornby, *High Fidelity*, *op.cit.*, p. 12 ; 26.)

[2] ""She [Glorianna] looked right at him, and a rock an roll goddess out of the fabulous Sixties was giving little Bobby Rubin the eye.", (Norman Spinrad, *Little Heroes*, *op.cit.*, p. 128-129 ; 158.)

[3] Voir pour l'appréhension cinématographique d'une crise de la jeunesse et son incarnation dans le rock, les analyses de Maxime Derrien, *La crise de la jeunesse dans le cinéma américain des années 50*, Université Rennes 2, 2011.

[4] "You're going soft in your old age, Rob. There was a time when you'd have chased him out the shop and up the road.", (Nick Hornby, *High Fidelity*, *op. cit.*, p. 43 ; 64.)

[5] Maylis de Kerangal, *Dans les rapides*, *op.cit.*, p. 34.

C'est donc également contre ce sentiment de perte que luttent les différents phénomènes de fétichisation[1] et la mise en place d'un présentisme paradoxalement marqué à la fois par le *vintage*, le *revival* et par le renouvellement constant et accéléré des moyens de diffusion[2]. Cette omniprésence des références au passé facilite ainsi la distension d'un passé toujours remis au goût du jour et d'une fiction d'appartenir sans cesse à un mouvement présent. Cette distension du présent est d'ailleurs explicitement soulignée dans *Frank Zappa/One Size Fits All* :

> Le temps avait la légèreté d'un voile que l'on traverse à volonté sans risquer une égratignure. L'aventure se conjuguait au présent, un présent démesurément élastique. Les lendemains étaient toujours plus beaux, semblables à des copies perfectionnées. Au grand mépris de l'usure, on vivait. Vieillir n'inquiétait que les vieux. L'horizon était une ligne floue. [3]

Dès lors, les rock-fictions mettent en scène des temporalités bien spécifiques, où la jeunesse et le présentisme travaillent consciemment et inconsciemment des personnages tendus entre nostalgie de l'âge d'or, refus du passage du temps et volonté d'appartenir au temps présent (« Elvis vit ses présents »[4]). En outre, face à cet enchevêtrement temporel se déploie un apprentissage du rock autodidacte ou médiatisé par des figures de passeurs. Aussi, des romans tels que *High Fidelity, Juliet, Naked* ou encore *Les Déclassés* proposent une éducation à l'âge adulte quand d'autres sont une véritable éducation au rock (*Little Heroes, Jack Frusciante, Human Punk, Nirvana/Drain You, Brighton Rock(s)* ou dans une moindre mesure *The Dwarves of Death*), au travers de romans de formations bien souvent marqués par le motif de l'itinérance comme vecteur d'apprentissage (*Sandrino, Human Punk, La fin des punks à Helsinki*). Le rock construit donc à la fois un partage intergénérationnel et des lignes de démarcation indépassables et met en scène des figures aux prises avec la collusion permanente entre *Zeitgeist* et nostalgie.

[1] Voir *supra*, « Fétichisme, amateurisme et collections ».
[2] Dans un extrait de *Sex, Drugs and Cocoa Puffs*, Chuck Klosterman fait le constat du caractère dépassé des cassettes, qui sont d'ailleurs quasiment instantanément devenues *vintage* donc objet de collection. Voir Chuck Klosterman, *Sex, Drugs and Cocoa Puffs, op.cit.*, p. 135-136 ; 207-208.
[3] Guy Darol, *Frank Zappa/One size fits all, op.cit.*, p. 7.
[4] Laure Limongi, *Fonction Elvis, op.cit.*, p. 61.

3. La rock star : une figure médiatique

> Vous vous tendez à la lumière comme une surface de projection entièrement disponible […]
>
> Alban Lefranc, *Vous n'étiez pas là*

> Associer le rock au glamour tombe sous le sens, et c'est – à certains égards – essentiel.
>
> Chuck Klosterman, *Fargo Rock City*

« Surface de projection entièrement disponible », la rock star est finalement, au-delà des fans et des artistes ou des conflits générationnels, la figure majeure de cet espace littéraire. Sa dimension hypermédiatique engendre de multiples modalités représentatives, depuis sa fictionnalisation romanesque jusqu'à sa déconstruction dans les vies imaginaires[1]. Aussi, les récits n'ont de cesse de problématiser cette disponibilité d'un corps. Mais avant tout, les textes insistent sur le double masque façonné par l'artiste d'un côté et le public de l'autre, qui entraîne cette figure dans un non-lieu, dans un imaginaire avec lequel elle peut jouer ou se retrouver enfermée. Dans *Renegade*, Mark E. Smith revient à de multiples reprises sur ce double jeu de projection et de protection, de dévoilement et de désir[2]. Cette perspective est également relayée par les récits d'Alban Lefranc – comme en témoigne l'exergue – ou de Claudine Galéa : « Projection, métaphore, tout ce qui fait pleurer, perdre des forces, all that shit. »[3].

La rock star est donc à la fois présentée comme une entité capable d'entraîner – bien souvent sans le vouloir – des foules mais également de s'effacer devant l'individualité de chaque membre de son public. Cette tension entre la construction d'une collectivité et la délégation de son pouvoir médiatique forge l'opacité de ces figures et leur capacité à incarner une époque et médiatiser un public[4]. Dans *Lost Album*, Phil Spector apparaît bien autant subir cette tyrannie de l'image qu'il l'a lui-même façonné, dans une absence à lui-même proche de celle de Nico dans *Vous n'étiez pas là* :

> Incapable d'exister à proprement parler. Incapable de se sentir être. D'où lui vient cette curieuse maladie ? Ne pas pouvoir se sentir, s'atteindre, s'attester à lui-même sinon dans les traces qu'il laisse au-dehors. Contraint de vivre dans l'image que lui fait la rumeur collective, la fascination anonyme que

[1] Voir *supra*, « Déconstruction de la figure spectaculaire de la rock star ».
[2] "To certain people you've got to be a bit poetic, or a bit aggressive. They have their image of you – and I play up to it. But it's a protection, a screen. I can pull it out when I need it, because some people you do need it. ", (Mark E. Smith, *Renegade*, *op.cit.*, p. 31.)
[3] Claudine Galéa, *Le Corps plein d'un rêve, op.cit.*, p. 44.
[4] Edgar Morin, Les Stars, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 111

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

> sculptent ceux qui l'entourent, d'habiter, de n'être que la légende qui se propage à mesure. Non. Pas contrainnt de vivre *dans cette image*. Tu dois écrire transitivement : contraint de *vivre cette image*. […] Ce qu'il est, c'est comme s'il ne se sentait pas l'être tant qu'il n'est pas glosé, imaginé, fantasmé *ailleurs qu'en lui*. Il ne s'approprie que quand ça ne lui appartien plus, qu'il n'a plus le moindre contrôle dessus. [1]

Ici aliénation individuelle, cette délégation du corps est également à l'œuvre dans *Fonction Elvis* (« corps chimère […] son enveloppe est un reflet »[2]) ou dans *Little Heroes* : « ils comprenaient, eux, ils savaient bien qu'elle était le chef de la meute, et ils dansaient sur sa musique sans jamais regarder en arrière […] »[3], dont l'expression anglaise renvoie – consciemment ou non – à la chanson éponyme du groupe américain The Shangri-Las, « Leader of the Pack »[4]. Ce pouvoir de médiatisation et d'attirance est également au cœur de nombreux romans à commencer par le *Héroes* de Ray Loriga :

> Bien sûr que je veux être riche comme une star du rock'n'roll, mais c'est à cause du prix des choses. De toute façon, le plus important, c'est d'être beau comme une star du rock'n'roll, et surtout d'être tout en haut, là où personne ne peut te faire de mal. Là où personne ne peut te faire de marché. […] Si cette fête ne te plaît pas, ne reviens plus par ici. Je pourrais me transformer en star du rock and roll et disparaître pendant que tu y réfléchis. [5]

Si l'on a souligné à quel point la métaphore du héros était employée de façon récurrente dans l'onomastique des textes[6], ces dénominations visent donc à la fois les rock stars et les fans, reproduisant cette tension entre l'admiration et l'identification. Il existe donc une dialectique entre les héros que seraient les vedettes et les antihéros que seraient les simples amateurs ou « héros obscurs de l'historicité »[7], à l'instar de William, du narrateur d'*Héroes* voire de Rob – ce fantasme de la rock star ou du musicien trouvant un écho prononcé dans de nombreux passages de *High Fidelity*[8] ou encore dans les multiples

---

[1] Stéphane Legrand, Sébastien Le Pajolec, *Lost Album, op.cit.*, p. 186-187.
[2] Laure Limpongi, *Fonction Elvis, op.cit.*, p. 68.
[3] "oh yes, they understood, they knew, she was the leader of their pack, and they were dancing to her music and they never looked back.", (Norman Spinrad, *Little Heroes, op.cit.*, p. 408 ; 477.)
[4] The Shangri-Las, "Leader of the Pack", Red Bird Records, 1964.
[5] "Claro que quiero ser tan rico commo una estrella de rock and roll pero eso es por culpa del precio que le habéis puesto a las cosas. En cualquier caso es más importante ser tan guapo como una estrella del rock and roll y sobre todo estar allí arriba, donde nadie puede hacerte daño. Donde nadie te ofrece un trato. […] Si no te gusta esta fiesta no vuelvas por aquí. Yo podría tranformame en una estrella de rock and roll y desaparecer mientras te lo piensas.", (Ray Loriga, *Héroes, op.cit*., p. 48-49 ; 55-57.)
[6] Voir *infra*, « Deuxième partie : Citations paratextuelles : titre(s), dédicace, épigraphe, notes ».
[7] Damien Tassin, *Rock et production de soi, op.cit.*, p. 10.
[8] "All my life I have wanted to go to bed with – no, have a relationship with – a musician : I'd want her to write songs at home, and ask me what I thought of them, and maybe include one of our private jokes in the lyrics, and thank me in the sleeve notes, maybe include a picture of me on the inside cover, in the background somewhere, and I could watch her play live from the back, in the wings (although I'd look a bit of a berk at the Lauder, where there are no wings: I'd be standing on my own in full view of everybody." "This is great. This is how I imagined it would be, going out with someone who had a recording contract." "[…] the manner of our parting; the fact that I'm not nearer to appearing in the sleeve notes than I was before I met her.", « Toute ma vie j'ai eu envie de coucher – je veux dire : d'avoir une liaison – avec une musicienne ; j'aurais voulu qu'elle écrive des

références à la rock star chez Loriga ou à la consommation de drogues dans *Héroes*[1] ou *Jesus'Son*.

S'il est donc difficile de détacher la figure du héros de celle de la vedette, il reste cependant divers types de personnages dont la marginalité ou la désinvolture leur confère un statut pour le moins rock'n'roll – sans que cette terminologie ne puisse à nouveau désigner des caractéristiques fixes et identifiables. Ainsi, le personnage romancé du King tient plus du jeune homme torturé que de la figure préconçue de la rock star. Dans la même perspective, dans *High Fidelity,* Rob s'amuse de sa divergence avec le modèle stéréotypé du rocker : « Je dois préciser que les tatouages ne sont pas du tout mon genre ; je ne suis pas, et je n'étais pas, un rockeur décadent et suicidaire, ni un fort à bras buveur de bières. »[2].

Les romans ne s'échappent donc pas facilement du modèle de la rock star et y associent une projection identificatrice du personnage (*Little Heroes)*, un accomplissement dans la création musicale (*The Dwarves of Death*, *High Fidelity*), dans une nouvelle variation du sous-genre du roman du musicien ne trouvant la paix que dans la possible réalisation de sa composition. De fait, cet affranchissement semble impossible dans *Héroes* où le narrateur reste soumis jusqu'à la fin à cette représentation fragmentaire et fantasmée:

> Il m'a demandé comment faisait Jim Morrison pour faire voler son vélo. J'ai étudié à fond la vie de mes stars du rock préférées dans l'espoir de trouver dans leurs armoires une godasse à ma pointure, et même si les bons soirs, tous les pieds chaussent du 42, les mauvais soirs tous les pieds courent loin de chez toi et tu restes seul avec ta gueule d'imbécile qui atterrit sur ses illusions chaque fois que les invités partent ensemble avant la fin de la fête. Peut-être que Bowie avait raison et que ce n'est qu'un rêve occasionnel. Dans ce cas, je ne devrais plus m'inquiéter ni faire d'efforts, je n'aurais qu'à me coucher dans mon lit et à supporter le poids de tout le reste. [3]

À rebours de cette multitude entourant la star se déploie en contrepoint sa solitude. En effet, dans *Great Jones Street*, *Un jeune homme trop gros* ou *The Ground beneath her Feet* tend à s'installer une solitude à la fois protectrice des affres de la gloire et destructrice de son environnement social, qui confère dès lors à la marginalité sociale. De fait, la mise en scène du double fictionnel d'Elvis, insiste davantage sur la voix et le chant qui émanent de lui

---

chansons à la maison, me demande mon avis, peut-être même glisse des mots à nous dans les paroles, me remercie dans les notes de ses disques, voire mettre une petite photo de moi dans le livret, ou au dos, et moi je suivrais ses concerts des coulisses (cela dit, au Lauder j'aurais l'air fin, puisqu'il n'y a pas de coulisses : je serais tout seul derrière elle, devant tout le monde). » « C'est super. J'imaginais que ce serait comme ça, exactement, de coucher avec quelqu'un qui a un contrat d'enregistrement. » « […] la façon dont nous nous sommes séparés ; le fait que je ne suis pas plus près d'apparaître dans les notes d'une pochette de disque qu'avant de la rencontrer. », (Nick Hornby, *High Fidelity*, *op. cit.*, p. 49 ; 103 ; 104 et 71 ; 138 ; 140.)

[1] Voir Ray Loriga, *Héroes, op. cit.*, p. 19-20 ; 19-20.

[2] "I should explain that I am not a tattoo kind of guy; I am, and was, neither rock'n'roll go-to-hell decadent or lagger-squaddy muscular.", (*Ibid.*, p. 13 ; 27.)

[3] Ray Loriga, *Héroes, op.cit.*, p. 166-167.

que sur son rôle de musicien. En effet, le chant sera le seul élément qui ne s'arrêtera jamais, invariable, se déployant tout au long du roman comme un refrain lancinant de l'écriture :

> Il ouvrira la bouche et murmurera une longue ballade juste avant de hurler, juste avant de tout casser. Il murmurera, puis sa voix se fera rauque profonde et elle engloutira tout comme un flot. Il ne sera plus chantre évangélique. Il ne sera plus qu'un chanteur. Et sa voix se fera entendre dans tout le pays. [1]
> Il sait ce qui va arriver, ce qui arrive toujours quand la lumière décline, quand l'eau monte. Il ignore que c'est la nuit tombante et il chante violemment puis gentiment. Il ignore que nous sommes en plein hiver et attend la catastrophe […] Mais lui n'arrête pas de chanter dans le silence de la chambre, d'élever dans la pénombre une douce et triste voix […] La diva chante avec lui qui ne peut plus bouger, qui regarde les nuées et le ciel, qui mange et qui boit, qui voit se gonfler le nuage, qui chante sa chanson préférée, tandis qu'un train étrange traverse le paysage, silencieux et rapide. [2]

La voix du chanteur, qui résonne dans tout le pays, lisse donc la figure de la rock star ou plutôt la reconfigure pour faire de ce jeune garçon, à travers un processus de généralisation et de répétition des étapes charnières de sa vie, un exemple manifeste de l'enfermement de l'artiste dans sa solitude. La passion pour les collections[3] participe de la création de cet univers débordant d'objets mais se dépeuplant d'individus. Et si le fantasme de la rock star observé dans des romans tels que *Héroes* ou *Little Heroes* est ici bien présent, il est mis en perspective tant ce n'est plus le prisme extérieur qui crée et nourrit le fantasme, mais l'envers du décor et la solitude du personnage. Et là, seules la voix et la chanson semblent créer un lien social aussi bien avec son environnement proche qu'extérieur. La voix devient métonymiquement le personnage sur la scène publique, qui se replie donc sur ces collections au crépuscule de sa vie.

Si certains romans viennent finalement contester cette dimension quasiment sacrificielle (*Great Jones Street*[4] ou *Le corps plein d'un rêve*[5] par exemple), d'autres insistent bien sur cette faculté d'une transmission, d'une délégation voire d'un effacement dans le don de sa propre image. C'est ainsi que Greil Marcus, revient sur la fascination culturelle engendrée par le corps et la figure d'Elvis, faisant de *Dead Elvis*, non pas la chronique de la mort d'une rock star, mais le récit d'histoires et d'objets inspirés par elle :

> C'est un livre sur tout ce qui est arrivé à Elvis ces quatorze dernières années : un petit compte-rendu de quelque chose qui dépasse largement un seul corps ou un seul visage. Elvis Presley a fait date dans

[1] Eugène Savitzkaya, *Un jeune home trop gros, op.cit.*, p. 60.
[2] *Ibid.*, p. 92.
[3] Voir *supra*, « Fétichisme, amateurisme et collections ».
[4] Le roman met en scène constamment en scène le retrait que l'on pourrait dire dylanien de Bucky Wunderlick, notamment dans son refus des interviews. Voir Don DeLillo, *Great Jones Street, op.cit.*, p. 127 ; 140.
[5] « je ne suis pas son sauveur », (Claudine Galéa, *Le Corps plein d'un rêve, op.cit.*, p. 44.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

> l'histoire. Ce livre parle de la façon dont un grand nombre de gens se sont engagés dans l'aventure de réécrire son histoire à lui, c'est-à-dire la leur. [1]

C'est ce double processus de médiatisation et d'effacement qui donne à cette figure le moyen et la possibilité d'incarner une époque voire de l'influencer. Dans *Great Jones Street*, le personnage de Bucky Wunderlick souhaite par exemple produire du bruit pour manipuler « une force surnaturelle »[2] dans la culture populaire américaine. Mais la vedette incarne également l'époque en cela qu'elle illustre les fantasmes collectifs d'une société, que « les gens utilisaient la culture comme une façon de se voir eux-mêmes »[3]. Aussi, avec *Fargo Rock City*, Chuck Klosterman montre comment la subculture grunge de Seattle pousse à son paroxysme ce double mouvement d'incarnation et de délégation :

> Ce qui s'est passé à Seattle dans les années 1990 n'était pas mauvais ; c'était extrêmement important pour au moins trois raisons. L'une était que la musique reflétait mieux l'époque ; une autre que nous avons eu une poignée de vraies grandes personnalités et quelques douzaines de chansons magnifiques. La troisième (et peut-être la plus dérangeante) était que ce courant a finalement réalisé ce que le glamour fabriqué avait toujours rêvé : elle fait de *tout le monde* une rock star, le look n'avait plus d'importance. [4]

[1] "This is a book about what Elvis Preseley has been up to, in the last fourteen years: a small history of something much too big for one body, or one face. Elvis Presley made history; this is a book about how, when he died, many people found themselves caught up in the adventure of remaking his history, which is to say their own.", (Greil Marcus, *Dead Elvis, op.cit.*, p. xx ; 11-12.)

[2] Don DeLillo, *Great Jones Street, op.cit.*, p. 103 ; 118.

[3] Ces mots sont employés dans l'analyse du metal : "At this point, one can start to see (or maybe project) the cultural impact of the metal years. Something was going on here: People were using culture as a way to view themselves, just as they always had – but we were dealing with a new kind of iconography.", « A ce stade, on peut commencer à voir (ou peut-être à prévoir) l'impact culturel des années metal. Il se passait quelque chose, là : les gens utilisaient la culture comme une façon de se voir eux-mêmes, comme ils l'avaient toujours fait – mais il s'agissait d'un nouveau genre d'image. », (Chuck Klosterman, *Fargo Rock City, op.cit.*, p. 54 ; 67.)

[4] "What happened to music in the 1990s was not bad; it was extremely important for at least three reasons. One was that it better reflected the era; another was that we got a handful of truly great personalities and a few dozen wonderful songs. But the third (and perhaps more disturbing) quality was that the "imageless" Seattle music scene finally achieved what constructed glamour had always intented: It made *everybody* into a rock star, because It no longer mattered what you looked like or how you acted.", (*Ibid.*, p. 60 ; 73.)

B. La dimension corporelle : « l'autre perfection »[1]

Nous ignorons ce que peut un corps.

Spinoza

Ni musicien ni artiste, ce genre de choses. Beaucoup mieux que ça, beaucoup plus singulier, précieux, historique, populaire : un corps.

François Bégaudeau, *Un démocrate, Mick Jagger*

« Concourant inconsciemment donc comme à une nouvelle espèce morphologique »[2], le rock tend à élire le corps, non seulement en opposition à l'esprit, mais dans sa propension à incarner un fantasme absolu et universel, en mouvement et sans limites. En effet, face à cette omniprésence de figures typiques, la dimension corporelle se pare dans toute sa potentialité de diverses charges symboliques depuis le corps de l'artiste « singulier, précieux, historique, populaire » jusqu'au corps habité de la foule en passant par la multitude de « corps pleins d'un rêve ». Les représentations littéraires témoignent ainsi de « corps de grands vivants », tournés vers le don et de la puissance du rock sur des entités individuelles et collectives.

1. Des « corps de grands vivants »

Empruntée à Alban Lefranc qui lui-même la tirait de Nietzsche *via* Deleuze[3], cette expression illustre de manière exemplaire l'énergie, la puissance et la disponibilité de corps d'artistes dont Elvis Presley et Jim Morrison sont peut-être des modèles indépassables. Dès lors, en relayant ce primat du corps, romans et vies imaginaires reconduisent puis dépassent

[1] Voir Lester Bangs, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*, *op.cit.*, p. 100 ; 133. Et *supra*, « Première partie : Quand écouter c'est écrire : une littérature à l'écoute des musiques populaires ».
[2] Jean-Jacques Schuhl, *Rose Poussière*, *op.cit.*, p. 32.
[3] Voir « Autour de *Vous n'étiez pas là*, vie imaginaire de Nico », entretien cité.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

« certaines approches spinozistes »[1], en affichant l'autorité du corps en tant que métaphore de la sensation et de l'instinct sur la connaissance et la raison :

> Cette histoire est une histoire de peur. Une histoire d'amour. Une histoire de corps. Il y avait ce corps de Joan Baez, et le sien, le mien, qui lui ressemblait étrangement. Même peau mate, mêmes jambes fines, mêmes longues mains, même visage ovale, même gravité dans les yeux.
> Ca ne se passe pas dans la tête, ce n'est pas une histoire de savoir, de connaissances mais de sensations, d'instinct , de survie, d'élan. Ca se passe dans le corps. Là où loge la peur. [2]

On retrouve ici un des schèmes privilégiés de Richard Shusterman dans *Pragmatist Aesthetics*, à savoir la réévaluation des pouvoirs du corps face à l'intellectualité, à laquelle il lie la réévaluation des cultures populaires. Cette réflexion philosophique s'avère à ce point ancrée dans cet espace littéraire, qu'elle en devient même une question sur laquelle les artistes peuvent à leur tour méditer et ironiser, à l'instar de cet extrait de *Rosso Floyd*, où l'un des membres du groupe constatant leur avant-gardisme conceptuel, s'interroge sur leur pertinence du point de vue « animal » :

> Mon Dieu, je sais que grâce à eux deux les Pink Floyd sont l'aristocratie, je sais que conceptuellement nous avons été les plus grands, mais physiquement ? Sur le plan animal, je veux dire, avons-nous donné quelque chose ? Je connais plein de gens pour qui, nous et les Led Zeppelin, nous sommes complémentaires comme l'esprit et le corps, c'est juste, en effet si vous y avez fait attention nos fans respectifs s'estiment et se respectent, parlez-leur des Genesis ou des Rolling Stones, ils vomissent, nommez-leur les Deep Purple ou les Kiss, ils font semblant de ne pas les connaître, mais il s'est créé une étrange alliance Floyd-Zeppelin, demandez à l'un de nos fans qui il préfère entre les Who et le dirigeable, il ne croira pas à la question […] [3]

Si cette alliance très spinoziste du corps et de l'esprit, de Pink Floyd et Led Zeppelin est ici encore perceptible, les textes mettent en scène le moment où l'énergie poussée jusqu'à l'extrême, conduit à le corps à sa perte dans une fuite en avant permise par les drogues ou encore dans la construction d'une figure fonctionnant à vide. Cette attirance pour l'oubli et l'anéantissement[4] est caractéristique à la fois des personnages anonymes et des vedettes fictionnelles ou fictionnalisées. En effet, outre Opel dans *Great Jones Street*[5], ce premier cercle peut réunir les narrateurs de *Héroes* et *Jesus' Son* ou encore les personnages de *Little Heroes* quand le second cercle rassemble Ormus Cama d'une part et des projections littéraires

[1] Voir *ibid*. On trouve d'ailleurs un intérêt commun dans les textes d'Alban Lefranc et de Claudine Galéa pour les corps et figures de sportifs, autres modèles de forces qui s'accomplissent dans une performance. Voir par exemple la description d'un départ de course dans *Le corps plein d'un rêve*, *op.cit.*, p. 108-109.
[2] *Ibid.*, p. 44.
[3] Michele Mari, *Pink Floyd en rouge*, *op.cit.*, p. 229.
[4] Voir les propos de Bangs sur la fête, Lester Bangs, *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*, *op.cit.*, p. 75 ; 123.
[5] Voir à nouveau la description d'Opel dans *Great Jones Street*. (Don DeLillo, *Great Jones Street*, *op.cit.*, p. 12 ; 20.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

de Johnny Cash, Jerry Lee Lewis, Elvis Presley, les Rolling Stones, Syd Barrett, Nico, Jimi Hendrix, Patti Smith[1], ou encore Courtney Love. Par exemple, le Jimi Hendrix d'*Hymne*, apparaît enfermé dans un engrenage de tristesse et de shoot :

> […] Hendrix, après avoir longtemps ressenti de l'exaspération, puis une latente colère, n'éprouvait plus désormais qu'une tristesse, qu'une impuissante tristesse. Alors, pour atténuer cette tristesse, il se shootait et il buvait. Mais plus il se défonçait et plus il buvait, plus sa tristesse empirait, et plus il était enclin à se poser des questions tristes. [2]

Mais si cette tendance à l'autodestruction est partie prenante de l'histoire du rock[3], elle ne réduit pas ici les personnages à des individus épuisés ou fatigués, mais elle insiste au contraire sur la dimension quasiment sacrificielle de ces postures[4] et sur leur énergie corporelle : « Aller à fond, en prendre plus, mourir le premier. Mais avant que ça puisse arriver, Opel commença ses voyages vers des contrées intemporelles. »[5]. « Aussi, quand ils ne s'insurgent pas contre le « geste poéticopoliticométaphysique » de la prise de stupéfiants, actant en un sens la fin du mythe des « portes de la perception »[6] ou qu'ils ironisent sur la « martyrologie de la rock star »[7], les récits mettent en scène ces corps de « grands vivants » dans toute leur complexité, au travers d'une force qui va sans pouvoir s'arrêter si ce n'est définitivement : « Un super-héros démuni, brisé. Et toute la compassion du monde. Il poursuit sa route, ne cesse d'avancer. La faille. Fragilité et détermination. C'est le sort des super-héros, leur moteur. »[8].

---

[1] Voir les évocations du corps de Patti Smith, Claudine Galéa, *Le corps plein d'un rêve, op.cit.*, p. 31 ; 33 ; 56-57.

[2] Lydie Salvayre, *Hymne, op.cit.*, p. 199.

[3] Voir à la fois le voyage de Klosterman sur les lieux des fameux morts du rock'n'roll mais aussi la galerie collective de portraits de *The Day The Music Died* revenant sur les multiples décès prématurés des artistes rock : Chuck Kosterman, *Killing Yourself to Live*, *op.cit.* et *The Day The Music Died*, London, Plexus Publishing Limited, 1989.

[4] Voir Alban Lefranc, *Vous n'étiez pas là, op.cit.*, p. 77.

[5] "To go harder, take more, die first. But before it could happen, Open began her travels to timeless lands.", (Don DeLillo, *Great Jones Street, op.cit.*, p. 12 ; 21.)

[6] « Si se camer ne coïncidait nullement avec le geste poéticopoliticométaphysique vanté par l'insupportable et pontifiant Allen Ginsberg, lequel avait recyclé le mythe de l'intériorité inatteignable, vieille lune philosophique, et de son accès possible par les voies du LSD ? », (Lydie Salvayre, *Hymne, op.cit.*, p. 199.)

[7] « Être comme on veut. Blonde et brune, ronde et fine, déchaînée, popote, romantique, ambitieuse, tout à la fois. […] Puisque l'on est des stars. A l'intérieur du groupe, affronter le pouvoir, se frotter aux questions qui s'imposent, se frotter aux questions de fric et d'organisation, ne pas abandonner ces territoires virils pour être la mignonne fofolle qui a la tête ailleurs, prendre part aux conflits, braver la violence. Travailler. Au-dehors, se donner en puissance, sentir le vent qui tourne, sentir que le disco va déferler sur la planète, ne pas en faire tout un plat, être opportuniste, être un peu pute, s'écarter du sacré, balancer la mystique, infléchir sa course. Savoir ce que l'on veut, savoir vendre une chanson, savoir se vendre. Rester en bonne santé. Choisir de durer. Ne pas inscrire son nom au chant des morts, ne pas venir flatter la martyrologie du rock, mais, prosaïques, choisir de survivre. Là est le programme. Dans la foulée, enregistrer *Parallel Lines*. », (Maylis de Kerangal, *Dans les rapides, op.cit.*, p. 38-39.)

[8] Laure Limongi, *Fonction Elvis, op.cit.*, p. 49. Voir également « Autout de *Vous n'étiez pas là* », art.cit.

Alors, ces figures s'accomplissent finalement dans un mouvement authentique et sans limite où le corps devient le vecteur du rock – quand bien même *Rose Poussière* interroge l'investissement de cette nouvelle espèce morphologique, en invoquant à rebours de cette énergie et de cette vitesse des corps d'artistes, une froideur lente et une subversion précise :

> Concourant inconsciemment donc comme à une nouvelle espèce morphologique, très légèrement distincte, repérable seulement à ces détails, mais c'est dans ces détails tranquilles (rien d'hystériquement provocant, ils affirment tout doucement un certain ordre de choses) et inquiétants, dans ces menues entorses que réside un formidable hiatus avec avant. Je parlerai maintenant d'une certaine lenteur. Des corps qui, le soir, brillent, lents et froids (froideur lente de certaines jeunes héroïnomanes, avec leur air à vau-l'eau mais leur précision de mouvements), alanguis et somnambuliques. Lente froideur blanche (ou : *lenteur, froideur, blancheur*). On est lent comme on est blond, grand ou chinois, et alors si on fait un geste vif, il est d'une soudaineté lente. [1]

2. « Le corps plein d'un rêve »

Le corps plein d'un rêve relate la double aventure d'un investissement dans l'écriture, d'une carrière musicale et l'influence féconde de la seconde sur le premier. Mais il est également le récit de corps habités par les transports de la musique de Patti Smith et de l'écriture. Cette expression symbolise l'état de corps à l'écoute du rock, de ces corps de la musique, qui renvoient à la fois aux mouvements individuels et à la présence musicale. Cet appel au mouvement est donc un processus sensoriel, qui prend la forme dans le récit de Guy Darol d'une révolution commune des corps, des disques et des planètes : « L'album funky et toupillant appelle le mouvement des corps. Un diagramme nous parle du groove des planètes raccord avec la rotation des disques.»[2].

Dès lors, ces corps (réceptacles) de la musique ne se réalisent que dans une participation en puissance aux rythmes qu'elle déploie, rappelant que le rock'n'roll est à l'origine une musique faite pour danser. De fait, l'extrait suivant de *Dans les rapides* rappelle ce besoin inhérent d'une impulsion, cette exigence de la « mise en mouvement » des membres de l'anatomie humaine, de ce désir d'un déhanchement rompant avec l'intériorisation de l'écoute[3] :

> Quelque chose ne colle pas. Le disque est indansable. Je n'ai pas bougé le moindre orteil et Nina, elle, a carrément fermé les paupières. Voilà l'os. Un morceau, une chanson, pour que nous l'aimions, doit donner envie de danser, c'est la première chose que nous exigeons de lui, la condition *sine qua non* de

[1] Jean-Jacques Schuhl, *Rose Poussière*, *op.cit.*, p. 32-33.
[2] Guy Darol, *Franz Zappa/ One Size Fits All*, *op.cit.*, p. 74-75.
[3] Voir à ce sujet, Theodore Gracyk, *Listening to popular music*, *op.cit.*, p. 37.

> notre ralliement – nous aurions pu inscrire cette exigence et en ces termes impérieux, dans les statuts de notre alliance. Que l'on y mise tout son corps, que l'on s'y mette en mouvement, que l'on s'y jette, que nos jambes, nos bras nos pieds, notre front, notre colonne vertébrale, notre sexe, notre plexus solaire soient placés au centre de cette affaire physique qu'est écouter de la musique depuis la seconde où Elvis Presley se déhancha – son remuement sexuel disjonctant de sa voix de crooner : césure américaine, bascule d'une ère à l'autre –, et ne soient pas sages réceptacles à mélodies, inertes boîtes à rythmes. Que l'on y bouge ses fesses, avec joie, debout, en pleine possession de ses moyens. A plusieurs si possible. A plein. Une fête. [1]

La référence à Elvis Presley n'est pour le moins pas anodine tant il incarne cette rupture dans la façon de mettre en scène son propre corps, d'offrir sa propre libération au public et de devenir sur scène le « Pelvis »[2] invitant les spectateurs dans « cette affaire physique ». Cet extrait témoigne aussi de la non-immédiateté d'un transport collectif. En effet, l'expression « à plusieurs si possible » rappelle la difficulté de passer d'un statut d'animation individuel à un mouvement commun.

Enfin, cette incarnation musicale du corps et dans le corps atteint parfois un tel degré de perfection qu'elle devient le symbole d'un artiste (Elvis), sa marque de fabrique, son argument marketing. L'histoire de cette dégradation est au cœur de *Hymne*, où Lydie Salvayre met en scène l'enfermement de Jimi Hendrix dans cette posture érotique originellement transgressive et peu à peu castratrice. À nouveau, le récit s'attarde sur la façon dont l'image de l'artiste dans sa construction par la société du spectacle éclipse tout ou partie de son talent de musicien mais aussi de son labeur sonore, évacuant finalement la musique au profit de l'image[3] :

> Long corps félin, coiffure afro, élégance lascive, allures d'Apollon noir, déhanchements torrides. De surcroît une peau qui n'était pas couleur de suie, mais d'un joli marron, d'un marron tout à fait présentable. Des yeux grands. Le nez nègre. Le cul idem (une merveille). Hendrix dégageait. Il était rock. Il était sexe. Et le sexe était à la mode. Le philosophe Marcuse avait mis le sexe à la mode et fait de l'acte sexuel un acte politique. Hendrix était sexe. Du reste on le vendit comme tel. Ce fut son marketing. Qui finit par lui coller à la peau. Et dont il ne sut, plus tard, comment se défaire. Car il fut longtemps captif de cette image que ses managers lui avaient collée : celle du sauvage sexuel, du sauvage de la pop comme titrèrent les journaux anglais, lui qui travaillait comme aucun autre la matière brute des sons pour la mieux transmuer et faire advenir la musique. [4]

[1] Maylis de Kerangal, *Dans les rapides, op.cit.*, p. 72-73.
[2] Laure Limongi, *Fonction Elvis, op.cit.*, p. 47.
[3] Cette réduction n'est pas sans conséquence dans les postures de certains groupes de rock actuels, qui semblent avoir davantage travaillé leur look que leur son.
[4] Lydie Salvayre, *Hymne, op.cit.*, p. 106.

3. Le corps de la foule

Plusieurs heures d'affilées, les yeux plus durs encore que votre corps, vous vous plongez dans l'immense réserve d'électricité de la foule, passionnément.

Alban Lefranc, *Vous n'étiez pas là*

Dans le récit de Laure Limongi, Elvis « connaît les foules et les regards »[1] et « [à] l'arrière-plan, une houle silencieuse, opaque, détruit tout pour arriver jusqu'à lui. »[2]. L'artiste a donc un pouvoir d'électrisation des foules :

> La foule s'ouvrit et se ferma, s'ouvrit et se ferma, s'ouvrit et se ferman, imperceptiblement, comme un seul cœur, dans un bonheur purement rythmique, cette foule à laquelle Hendrix, en donnant voix à une commune exécration de la guerre, avait déjà donné une âme commune. [3]

Cette connaissance des mouvements collectifs semble parfois le dépasser. La fascination transportée d'une communauté évoque d'ailleurs à Nico dans *Vous n'étiez pas là,* le centre commercial « KaDeWe », comme si chaque nouveauté d'une décennie devait engendrer les mêmes réactions populaires : « Les concerts de rock, la liesse, les évanouissements, les émeutes, les pleurs et les réconciliations, les Stones et les Beatles au début des années 50, c'est le KaDeWe. »[4].

A l'instar de la faculté entraînante et du don de soi, le corps de la foule oscille entre le fantasme et l'oppression. Aussi, à l'image des Beatles délaissant la scène dès 1965, de Bob Dylan en 1967 après son accident de moto ou de Jim Morrison quittant les Etats-Unis en 1970 pour se consacrer à l'écriture, *Great Jones Street* et *Un jeune homme trop gros* illustrent des retraits progressifs de la vie publique afin de s'extirper de cette pression massive. Si ce mouvement est accompli dans le cas d'Elvis alors qu'il échoue pour Bucky Wunderlick, il rappelle que les mouvements collectifs créés par les rock stars s'inscrivent dans une anti-rationalité et un appel aux sens et aux corps qui dépassent le cadre de l'individu pour l'entraîner dans une communauté inscrite dans l'instant.

[1] Laure Limongi, *Fonction Elvis, op.cit.*, p. 37.
[2] *Ibid*.
[3] Lydie Salvayre, *Hymne, op.cit.*, p. 190. Voir également *ibid*., p. 32.
[4] Alban Lefranc, *Vous n'étiez pas là, op.cit.*, p. 50.

C. Gémellité et schizophrénie

Ils filment quelque chose dans la rue, devant notre maison.

Jim Morrison, *The New Creatures*

La paranoïa affichée de Jim Morrison pourrait n'être celle que d'une vedette terrorisée par les médias et lassée de la célébrité à l'instar de la figure de Dylan/Robbie Clark interprétée par Heath Ledger dans *I'm not there*. Mais elle interroge au contraire l'existence récurrente d'un motif du dédoublement dans la construction de la rock star. Ce motif du double peut être familial et gémellaire ou maladif et schizophrénique.

Ce premier point est au cœur de *The Ground beneath her Feet* où Ormus Cama est tout au long du roman marqué par la disparition de son jumeau Gayomart, faisant de sa puissance de création une façon de combler un manque originel. Le motif gémellaire parcourt également *Radio Free Albemuth*, *Human Punk*[1], ou encore *Fonction Elvis* où la narration interroge la perte originelle d'un jumeau d'Elvis :

> Souvent Elvis imagine le corps mort de son frère, à la naissance, identique au sien, vivant. La différence d'un battement de cœur, d'un souffle. Le silence de son frère mort à la naissance. Un corps inerte aux traits rigoureusement identiques aux siens. En écho. […] Peut-être n'est-ce pas le bon qui est resté. L'euphorie et l'angoisse. Jessie Garon/Elvis Aaron. Peut-être l'un des deux s'est-il substitué à l'autre, mais dans quel sens ? La vie ? La mort ? Un sacrifice ? Un crime ? [2]

Dans ces récits, le pouvoir de création est donc lié à un déchirement, faisant de la création la conséquence d'une faille originelle. Retournant ce rapport de causalité, le second point met en évidence la façon dont la création peut engendrer une fragmentation de l'individu, depuis son dédoublement entre homme et artiste, jusqu'à une schizophrénie réelle ou virtuelle. D'une manière moins problématique, nombreux sont les artistes (de David Bowie à Aphex Twin) qui conçoivent une identité double voire multiple pour leur production musicale et scénique. Cette duplicité classique qui tient simplement parfois de la pseudonymie ou encore de l'hétéronymie est néanmoins radicalisé dans cet espace littéraire, où romans, vies imaginaires et essais mettent en scène des procédés polyphoniques[3], des personnages dédoublés ou des motifs schizophréniques.

---

[1] Peu à peu, Dave se représente Smiles comme son frère alors même qu'il possède un frère jumeau disparu. Voir John King, *Human Punk*, *op.cit.*, p. 239-240 ; 333.
[2] Laure Limongi, *Fonction Elvis*, *op.cit.*, p. 19.
[3] Voir *infra*, « Des récits polyphoniques ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Aussi, *Figures de Bob Dylan* – reprenant le singulier dispositif d'*I'm not there* – construit le portrait de Dylan selon différentes facettes parcourant l'essai[1]. *Fonction Elvis* ne cesse non seulement d'évoquer la gémellité du King, mais la croise avec une figure canonique de la dualité, Docteur Jekyll et Myster Hyde[2]. Franchissant un palier dans cette représentation de l'ambiguïté identitaire de l'artiste, *Héroes* et *Nous autres* construisent autour de David Bowie, un dialogue entre l'artiste, ses avatars et le narrateur[3]. Dans le premier, la narration renvoie sans cesse au chanteur anglais, dans une énonciation indéterminée à mi-chemin entre les rêves et le réel. Le second actualise les différents alter egos de l'artiste (Ziggy Stardust, Aladdin Sane, Halloween Jack) en leur offrant une voix narrative distincte dans le récit, troublant ainsi de multiples façons la distance entre le réel et le fantasme[4], et reproduisant le geste de Bowie dans ses performances scéniques. Cette schizophrénie narrative atteint ici son paroxysme en radicalisant par exemple la polyphonie de *Rosso Floyd*, en tenant à l'intérieur d'une même identité l'ensemble de ces voix.

Dans le récit de Michele Mari, l'identification de chaque énonciateur avant sa prise de parole ne perturbe pas le lecteur même si, outre l'aspect psychotique de Syd Barrett, la multiplicité des voix confère au roman un aspect vertigineux, dévoilant la réalité complexe et duale du « monstre rose » à deux têtes, symbole d'une monstruosité créatrice[5].

Finalement, la création dans le rock a toujours à voir avec une dialectique du dédoublement, que cela soit dans l'absence gémellaire d'un double disparu, ou dans la fragmentation d'une identité multiple. Faisant écho à un portrait de Nick Kent sur le « groupe le plus dissolu du monde libre » et la fracture du personnage[6], ces thématiques sont également proches de la question postmoderne et des théories sur la totalité[7]. Cependant, ne voulant pas faire de ce procédé une spécificité de l'écriture consacrée au rock, ces mises en texte gémellaires ou schizophréniques se façonnent dans une dialectique de la bruyance de voix multiples, qui vient contraster avec le silence du jumeau perdu ou absent, faisant de l'absence ou de la surprésence, un motif de création bruyante.

---

[1] Voir *supra*, « Deuxième partie, *I'm not there* : absence et présence dans les biopics cinématographiques ».
[2] Voir notamment *ibid*, p. 70-71.
[3] On peut également voir dans le motif de la boîte, un élément angoissant maintenant la créativité de l'artiste au sein d'un espace clos. Cet enfermement est par exemple explicite dès leurs titres pour les Beatles dans *Black Box Beatles* ou pour les Smashing Pumpkins dans *The Smashing Pumpkins/Tarantula Box Set*.
[4] Et ce, d'autant plus que le frère de David Bowie est atteint de schizophrénie.
[5] Voir *infra*, « De la polyphonie à l'affabulation ».
[6] Voir sur la dissidence sous stupéfiants, la mise en scène des Pogues comme « le groupe le manifestement dissolu du monde libre » (« the world's most ostensibly dissolute band had to read ») et les « failles » (« fractures ») de Shane McGowan, (Nick Kent, *The Dark Stuff, op.cit.*, p. 216-217 ; 248-250.)
[7] Voir Fredric Jameson, *La totalité comme complot : Conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporain* (*The Geopolitical Aesthetic : Cinema and Space in the World System*) (traduit de l'anglais (E-U) par Nicolas Vieillescazes), Paris, Les Prairies Ordinaires, « Penser/croiser », 2007.

D. Déconstruction de la figure spectaculaire de la rock star

I wish I was beside her but I'm not there, I'm gone

Bob Dylan, "I'm not there", *Genuine Basement Tapes*

J'écris Brian Jones, je pourrais écrire X ou Y. Ce geste se fait (ce mot se dit) à travers Jones (Jones : Le Dupont anglais), X ou Y. Peu importe. Ce qui compte est qu'il se fasse.

Jean-Jacques Schuhl, *Rose Poussière*

Les quatre phrases tirées de *Rose Poussière* illustrent de manière exemplaire la mise à distance de la figure de la rock star dans un récit. Mais outre cette distanciation, l'accent est ici mis sur l'importance de l'acte et de la performativité d'un geste, d'un mot véhiculé par cette figure (Jones, X, Y). La figure spectaculaire de la rock star – exemplifiée par le spectral et éphémère membre des Rolling Stones, Brian Jones – est ici déplacée vers la « singularité quelconque » pour reprendre la terminologie de Giorgio Agamben. Si ce n'avait été Brian Jones, on peut entendre que « n'importe quelle » autre rock star – au sens du « quodlibet » d'Agamben[1] – aurait fait l'affaire ou encore aurait pu être la matière ou le sujet de l'écriture. Cette distanciation du spectaculaire – au sens où l'individu est dévêtu de ces caractéristiques strictement biographiques – n'est pas un cas isolé comme peuvent en témoigner les « vies imaginaires » de rock stars (*Hellfire, Rose Poussière, Vous n'étiez pas là* ou *Lost Album*), mais aussi *Un jeune homme trop gros, Mick Jagger, un démocrate* ou *J'ai appris à ne pas rire du démon* ou encore certains essais à l'instar de *Lipstick Traces*. Couvrant une temporalité assez large (1972-2009) avec des écarts moyens d'environ dix années, les trois premiers récits cités et *Lipstick Traces* interrogent notamment de manière spécifique une réécriture de l'histoire à partir de figures individuelles ou collectives : Jerry Lee Lewis (Tosches), les Stones (Schuhl), les Sex Pistols (Marcus) et Nico (Lefranc).

Ces figures fascinent (dans tous les sens de *fascino*) l'écrivain qui construit son propos autour de leurs histoires réelles ou légendaires, secrètes ou fictionnelles. Seulement, ces quatre textes prennent le parti – malgré leurs différences stylistiques et génériques – de rendre compte et d'actualiser cette figure fascinante par trois mouvements d'écriture

[1] « *Quelconque est, en ce sens, l'évènement d'un dehors.* Ce qui est pensé dans l'architranscendental *quodlibet* est donc ce qui est le plus difficile à penser : l'expérience, absolument non chosale, d'une pure extériorité. […] Le seuil, en ce sens, n'est pas autre chose que la limite ; c'est pour ainsi dire l'expérience de la limite même, de l'être-*dans* un *dehors*. […] La singularité quelconque n'est ainsi ni la condition d'appartenance, ni sa négation, elle est l'appartenance même. Et cette appartenance même – alors même que le langage est spectacle – se manifeste dans un rapport nécessairement antagoniste à l'Etat ou à la formation de *societas*. », (Giorgio Agamben, *La communauté qui vient, op.cit.*, p. 69-70.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

ambivalents : déréalisation et fictionnalisation, mise en scène du secret et de son dévoilement, décomposition et recontextualisation.

1. Déréalisation (évacuation du référent) et fictionnalisation

Le mouvement de l'écriture de ces différents textes s'établit en premier lieu à rebours de deux caractéristiques majeures de la biographie : la représentation spectaculaire d'un événement majeur d'une part et la recherche d'une exhaustivité du détail dans une approche minutieuse de la réalité d'autre part. Ainsi, contre cette exhaustivité référentielle et contre une imagerie spectaculaire qui ne retient que les différents moments médiatiques de la vie de l'artiste, se déploie cette pétition de principe qui ouvre le récit d'Alban Lefranc :

> On épluche des articles, des films, des chansons, des photos : les circonstances sont peu sûres, les témoins morts. La mauvaise foi et la gloriole des autres ont fait le reste. On vous a vue peut-être à Rome en 1959, à New-York en 1966, à Ibiza en 1988 (où vous mourez d'une chute de vélo).
> Pour avoir la paix, on vous cloue sur quelques faits avérés : *La Dolce Vita*, le Velvet Underground, quelques films de Warhol. Pour rire un peu (on aime rire), on ajoute à la liste un fils prétendument de Delon, des coucheries avec Jim Morrison, Iggy Pop, Leonard Cohen et d'autres moins fameux.
> La putain du bruit public dit : c'est bien peu, en cinquante ans de vie.[1]

Il s'agit bien ici d'éviter de ressasser ces quelques instants rebattus d'une vie de cinquante années, topoï de sa présence dans *La Dolce Vita* de Fellini, de ses conquêtes masculines ou de sa participation au Velvet Underground[2]. Pour cela, ces récits de vie ne peuvent évidemment faire l'économie du référent, mais celui-ci est largement renégocié et fictionnalisé. Ce processus de déréalisation est complètement à l'œuvre dans *Hellfire*. A l'instar d'*Un jeune homme trop gros* ou de *Vous n'étiez pas là*, cette « déposition poétique et imaginative »[3] qu'est *Hellfire* s'inscrit dans un processus assumé de fictionnalisation, notamment par l'usage récurrent du futur et du conditionnel. Seulement, comme dans le récit de Lefranc, la chronologie reste présente, la figure reste au centre du récit. Mais elle n'est pas investie par ces simples éléments glorieux ou décadents, portée aux nues ou descendue en flammes. Aussi, présentée de manière quelconque, elle ne possède comme condition que sa

[1] Alban Lefranc, *Vous n'étiez pas là, op.cit.,* p. 13.
[2] Voir « Autour de *Vous n'étiez pas là* », entretien cité.
[3] Greil Marcus, « Préface », art.cit., p. vii-viii ; 8-9.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

propre puissance et sa propre appartenance, même si celle si n'est qu'une appartenance dénuée d'identité, d'avenir[1] mais également de l'opacité singulière qui lui est attribuée :

> Vous passez une audition, vous apprenez très vite le contrôle intégral de toute votre surface visible.
> Tout est simple, tout est merveilleusement simple […] Une maison pourvoyeuse de gestes ? Une chambre qui aurait piégé votre enfance ? Des murs tapissés par les envies de s'enfuir ? Rien de tout cela. Vous avez déménagé sans cesse, vous n'avez jamais habité nulle part, vous ne connaissez que le cimetière vague derrière la maison du grand-père, les trains, les sirènes, un passage permanent.
> Vos gestes vous appartiennent, votre peau est la vôtre. Aucune histoire, aucune trace familiales dans vos os et partant : vos articulations déliées comme nulle autre. Vous pouvez plier votre corps à la volonté de n'importe quel photographe. [2]

Ou encore :

> Perdu et en déclin au milieu de ces jours étranges, Jerry Lee ne perdit pas la foi en la puissance qui l'habitait. Mais il ne pouvait pas savoir que la traversée d'un terrible désert venait de commencer, et il ne savait pas non plus ce qui l'attendait de l'autre côté. [3]

2. Secret et dévoilement

Ces figures connues pour leur versant médiatique sont donc ici envisagées sous d'autres aspects, sous leur aspect quelconque, à l'image d'un Spector « incapable d'exister à proprement parler […] incapable de *se sentir être*. »[4]. Ici, le quelconque n'est pas le banal, mais la plongée dans une authenticité cachée, dans le partage d'un vide, d'un secret. Le titre même du récit d'Alban Lefranc, *Vous n'étiez pas là* insiste sur cette capacité d'abstraction de Nico, de s'absenter à elle-même et aux autres :

> Vous étiez pourtant bien plus douée que toute la bande réunie dans l'art de faire la gueule et de creuser des distances insurmontables, dans l'art du *noli me tangere*. Vous saviez à la perfection *ne pas être là*. Quand ils s'évertuaient à jouer dos au public, reproduisant sagement l'une après l'autre les pages du catalogues des allures rimbaldiennes, vous vous contentiez de poursuivre une pratique de quinze ans, perfectionnée au quotidien par la proximité poisseuse des bavards.

---

[1] "I'd come from a long ways off and had started from a long ways down. But now destiny was about to manifest itself. I felt like it was looking right at me and nobody else.", « Je venais de très loin et j'avais commencé tout en bas. Mais le destin allait bientôt parler. J'avais l'impression qu'il me regardait moi et personne d'autre. », (Bob Dylan, *Chronicles*, *op.cit.*, p. 22 ; 36.)

[2] Alban Lefranc, *Vous n'étiez pas là, op.cit.*, p. 55-56.

[3] "Lost and fadinf in the midst of those strange days, Jerry Lee did not lose faith in the power within himself. But he had no way of knowing that a journey across a terrible desert had just begunor of what awaited him on the other side.", (Nick Tosches, *Hellfire, op.cit.*, p. 187 ; 157.)

[4] Le texte se poursuit ainsi : « D'où lui vient cette curieuse maladie ? Ne pas pouvoir se sentir, s'atteindre, s'attester à lui-même sinon dans les traces qu'il laisse au-dehors. Contraint de vivre dans l'image que lui fait la rumeur collective, la fascination anonyme que sculptent ceux qui l'entourent, d'habiter, de n'être que la légende qui se propage à mesure. Non. Pas contraint de vivre *dans cette image*. Tu dois écrire transitivement : contraint de *vivre cette image*. », (Stéphane Legrand, Sébastien Le Pajolec, *Lost Album, op.cit.*, p. 185.)

> Non, elle n'était pas belle, vous ne vous rendez pas compte, dit par exemple Maureen, batteuse du Velvet, encore plus oubliée que vous […] Nico n'était pas belle. Vous ne pouvez pas comprendre. Vous n'étiez pas là. Elle était terrifiante. [1]

Cette absence, cette simplicité devenant secret est sans cesse manifestée par les titres de chapitres impersonnels mis en exergue par Greil Marcus ou Jean-Jacques Schuhl : « il y a parfois d'illustres inconnus »[2], « QUELQUES PERSONNES » ou encore « IL Y A »[3]. *Lipstick Traces* propose d'ailleurs en quelque sorte une histoire du XXe siècle vue du côté des marges. Par l'association du groupe punk des Sex Pistols et de sa figure tutélaire Johnny Rotten à l'histoire (des révolutions), des avant-gardes historiques (Dada, surréalisme, lettrisme et situationnisme), Greil Marcus insiste ainsi sur cette dimension initialement secrète puis immédiatement dévoyée par les médias de la sous-culture punk :

> A Londres, la sous-culture engendrée par les Sex Pistols et leurs premiers émules avait déjà été déclarée morte par ceux dont le business consiste à faire de telles déclarations : une société autrefois secrète divulguée au public par les gros titres et le tourisme. Ou bien était-ce qu'au départ, le punk était en effet une sorte de société secrète vouée non pas à la garde du secret mais à sa recherche, une société fondée sur la conviction aveugle qu'il y a un secret à découvrir. Etait-ce qu'une fois le secret apparemment découvert, une fois le punk devenu une idéologie de protestation et d'affirmation de soi – une fois que les gens savaient à quoi s'en tenir, une fois qu'ils avaient compris ce qu'ils obtiendraient au juste quand ils auraient sorti leur argent, ou ce qu'ils devaient faire pour le gagner, l'histoire était mûre pour ses *renvois en notes bas de page*. [4]

Ce risque pris par Marcus lui-même de l'exposition et du dévoilement de cette histoire secrète du XXe siècle est pourtant bien distinct d'une récupération du punk. Ici, la figure de Johnny Rotten est envisagée dans une communauté d'horizons esthétiques et politiques avec celle de Debord de Saint Just ou de Huelsenbeck. La figure de la rock star et de la plus scandaleuse forme du rock – on se souviendra rapidement de toutes les esclandres des Sex Pistols – est donc vue au-delà du scandale et du spectacle offert par ce scandale. Et au contraire, elle est lue de telle manière à ce qu'elle ne puisse plus être simplement renvoyée dans les notes de bas de pages de l'histoire, mais être au centre même de cette histoire, en poussant à l'extrême les artifices de la vie sociale et de la communication spectaculaire : « Le punk a commencé comme une culture truquée, un produit du sens de la mode qu'avait

[1] Alban Lefranc, *Vous n'étiez pas là, op.cit.*, p. 121.
[2] Jean-Jacques Schuhl, *Rose Poussière, op.cit.*, p. 67.
[3] "Some People", "There Is", (Greil Marcus, *Lipstick Traces, op.cit.*, p. 45 ; 413 et 69 ; 546.)
[4] "In London, the subculture generated by the Sex Pistols and their first followers had already been pronounced dead by whose those business it is to make such pronouncements; a once secret society diffused by headlines and turism. Or what is that, in the beginning, punk was indeed a sort of secret society, dedicated not to the guarding of a secret but to its pursuit, a society based on a blind conviction that there was a secret to be fund? What is that once the secret was seemingly discovered, once punk became an ideology of protest and self-expression – one people knew what to expect, once they understood just what they would get when they paid their money, or what they would do to earn it – the story was ready for its footnotes?", (*Ibid.*, p. 33 ; 53-54.)

McLaren, son rêve de gloire, sa bosse du marketing qui l'amenait à penser que la vente croissante de fantaisies sadomasochistes pourrait ouvrir la voie au prochain grand truc. »[1]. Cet écueil de la récupération est semble-t-il complètement intégré et inhérent dans le récit d'Alban Lefranc :

> Avançons donc dans la genèse de vos prétentions.
> Vous ne voulez pas de biographie, c'est une chose entendue. Vous aviez prévu les tombereaux de merde dans les journaux autorisés, les journaux qui savent, ironiques et subtils, mâles condescendants dès qu'ils ne rampent plus. [2]

Et, pour parler comme Debord, si « le spectacle n'est pas un ensemble d'images mais un rapport social entre des personnes médiatisé par des images »[3], ce rapport est ici parfaitement montré, dévoilé et déconstruit. Le rapport entre Nico, Jerry Lee Lewis ou les Stones et leur public ne doit plus être envisagé dans ces récits à partir de cette représentation fantasmée du mythe destructeur de la rock star et de la fascination exacerbée de son public.

Au cœur de l'intimité quelconque découvrant la vacuité de la célébrité, en ironisant sur le joug du contemporain chez Lefranc, en offrant une vision archaïque du phénomène pop et des Beatles chez Tosches, la figure de la rock star et la dimension spectaculaire qui lui est associée sont déconstruites, renégociées dans ce rapport si fragile et si artificiel de l'un et du collectif :

> L'enfer était peut-être cela, cette répétition de tout, cet ennui qui ne dit pas son nom, cette débauche médiocre de luxe et de salive : vous étiez, depuis l'âge de seize ans à peine, entrée de plain-pied dans les appartements privés, vous aviez parcouru les coulisses de la machine à rêves, et vous constatiez d'emblée que ce n'était rien, et votre indifférence était une arme absolue qui vous ouvrait sur toutes les portes, et toutes les portes s'ouvraient sur une nouvelle pièce vide.
> Vous commenciez confusément à haïr cette beauté à laquelle on vous clouait, qui vous réduisait à être le réceptacle de la parole des hommes […] [4]

Ou encore :

> Non. Il faut quelque chose de plus original, de plus contemporain. Il nous faut de l'extrême contemporain. Il nous faut l'odeur du contemporain. On va prendre une petite fille blonde avec de délicieuses tresses nazies qui court dans une gare de campagne sous les bombes de nos glorieux aviateurs dix mille kilomètres au-dessus. On va prendre la même qui survit, qui devient le modèle, la plus belle femme du monde… [5]

---

[1] "Punk began as fake culture, a product of McLaren's fashion sense, his dreams of glory, his hunch that the marketing of sado-masochistic fantasies might lead the way to the next big thing. […]", (*Ibid.*, p. 65 ; 96.)
[2] Alban Lefranc, *Vous n'étiez pas là, op.cit.*, p. 17.
[3] Guy Debord, *La Société du spectacle, op.cit.*, § 4, p. 16.
[4] Alban Lefranc, *Vous n'étiez pas là, op.cit.*, p. 81.
[5] *Ibid.*, p. 105.

3. Fragmentation, décomposition et recontextualisation

[…] différents masques sur votre visage […]

Alban Lefranc, *Vous n'étiez pas là*

« Aucun messager ne s'est jamais incarné dans un manipulateur de marchandises »[1] dit le texte d'Alban Lefranc. Ces récits littéraires envisagent donc d'autres logiques pour éviter cette récupération de l'événement. Les récits emploient alors dans deux procédés. Le premier fait glisser le spectacle vers la décomposition : décomposition du récit, décomposition du référent, décomposition des corps. En effet, chez Schuhl et même chez Lefranc (bien qu'une certaine chronologie soit encore respectée), la linéarité est mise à mal. Mais bien plus que la linéarité du récit, c'est le corps de la figure qui est mutilé et représenté sous une forme spectrale ou cadavérique :

> Mais on a pu se rattraper sur les nécrologies : alors on vous a franchement chié dessus, en toute impunité. Vous vous en moquez bien, là où vous êtes, étendue dans une des galeries de votre souterrain, un fourmillement de tendres seringues à votre portée, une veine immortelle coulant sur votre bras droit. [2]

> Vous vous souvenez de la chaleur électrique sur l'île qui écrasait tout, la chaleur et la lumière vous tuaient, vous étiez heureuse de mourir sous cette chaleur, sous cette lumière, dont vous étiez pourtant censée vous protéger pour préserver votre peau très blanche, vos yeux bleu-vert, votre teint de cadavre très tendance avec les ensembles gris perle. Vous vous souvenez que vous vous vouliez disparaître, vous effacer entièrement, qu'être uniquement visage était encore une trace de trop. [3]

> Who is it ?
> It is Brian Jones, you know, the most stoned of the rolling stones, répond un autre policier anglais
> – He soon will be just rolling bones
> […] Il regarde fixement devant lui quelque chose que l'on ne voit pas et le sourire va arriver, un drôle de sourire (ironique ? amusé ? triste ? tout cela à la fois ? rien de tout cela ?), enfin voilà le sourire
> […] Combien faut-il avant qu'un cadavre commence à se décomposer ? Il est là au bord de la piscine avec à côté des lunettes noires et l'inhalateur (il était asthmatique, mais d'autre part un inhalateur permet de mieux absorber la fumée de chanvre) et au fond de la piscine le téléphone [4]

Cette décomposition n'est plus simplement une référence à l'emploi des drogues, mais une manière de fragmenter la figure unifiée de l'artiste et de la ressaisir dans un même mouvement[5]. C'est en ce sens que le second procédé tend à façonner de nouvelles connexions fictives ou réelles autour de la figure centrale. On l'a vu dans le texte de Marcus qui propose

[1] *Ibid.*, p. 52.
[2] *Ibid.*, p. 14.
[3] *Ibid.*, p. 63.
[4] Jean-Jacques Schuhl, *Rose Poussière*, *op.cit.*, p. 112-113.
[5] Voir également la citation de Cocteau placée en épigraphe à *2001* : « *Je ne saurais vivre sans les fantômes de mes amis et sans rêver qu'ils se matérialisent* », (Yves Adrien, *2001, Une apocalypse rock*, *op.cit.*)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

le récit de ces connexions entre avant-gardes littéraires et mouvement punk dans un même mouvement de réception et de réécriture.

Ce procédé est également au cœur de *Vous n'étiez pas là* qui invente des nouvelles relations dans la vie de Nico (alors qu'il en évacue quasiment d'autres). En effet, il la lie avec le comique américain Lenny Bruce[1] et avec le photographe allemand Herbert Tobbias[2], écrit des dialogues possibles entre elle et ces personnages, propose même des sketchs du comique américain, situé et daté du jour et de l'heure de leur réalisation, et réécrit des interviews avec des journalistes. Ces nouvelles connexions, cette invention de nouveaux dialogues et de nouveaux échos, totalement fictionnels ou non, rompt la logique immobile de l'identification définitive décrite par le texte :

> A coup sûr vous ne pouviez pas savoir que ce film serait votre meilleure carte de visite pour les années à venir, que ce serait à l'avenir un des rares faits incontestables, dument attesté, où on clouerait toute votre vie : « 1959, joue son propre rôle dans *La Dolce Vita* auprès de Marcelo Mastroianni. » [3]

4. Actualisation et production performative : « ce qui compte est qu'il se fasse »

> Un homme égal en détresse aux autres hommes. Un homme égal en solitude aux autres hommes.
>
> Lydie Salvayre, *Hymne*

Tous ces textes s'investissent donc dans une logique de décontextualisation et de recontextualisation. Denses et concis, les textes de Lefranc, Schuhl et Tosches s'inscrivent dans un geste performatif de production tel que pouvait le présenter la première citation de *Rose poussière* : « ce qui compte est qu'il se fasse ». Ce geste se fonde par exemple dans l'adresse du narrateur/auteur à Nico, un vous qui apostrophe le personnage et inonde le récit de sa subjectivité sans que celle-ci ne cherche à imposer une quelconque vision : dans la mise en évidence de fragments, de corps déconstruits, de « poussière de rouge à lèvres » ; dans la même utilisation des titres de parties chez Lefranc, Marcus et Schuhl ; ou encore dans le jeu d'une insertion d'éléments biographiques et journalistiques dans le texte. « Des biographes racontent » dit ainsi le récit d'Alban Lefranc, « J'ai trouvé une histoire composée de phrases incomplètes, de voix ininterrompues ou tombant dans le silence, s'acharnant à découvrir la nouveauté, une histoire de récapitulations toujours remises en scène dans différents théâtres

[1] Alban Lefranc, *Vous n'étiez pas là, op.cit.*, p. 91.
[2] *Ibid*., p. 66.
[3] *Ibid*., p. 83.

[…] »[1] dit l'essai de Greil Marcus, non loin des « voix de basse […] continue consituée de citations et d'extraits »[2] évoquées par Arno Bertina.

Finalement, le récit de Jean-Jacques Schuhl est peut-être le meilleur exemple de ce procédé de déconstruction. Outre l'emploi de multiples éléments aux origines hétérogènes (compte-rendus de concerts, paroles de chansons, dialogues de films, publicités de modes), le roman met en scène une dégradation du spectacle musical et cinématographique jusqu'au déchet, à la poussière, au cadavre et propose les portraits-robots d'un homme artificiel « le mutant 66 »[3], d'un mutant nommé « Frankenstein-Le-Dandy », créature stylisée habitant dans l'interface spectaculaire entre les hommes et les choses[4] :

> FRANKENSTEIN-LE-DANDY
> Je me sers de cette expression parce que d'abord celui à qui je la prête semble synthétique, ensuite que son système d'élégance rigide repose sur une blessure comme un membre cassé quand le soutient tout un jeu ardu de courroies, bandages, plâtres, vis, attelles, poulies […] *Frankenstein-le-Dandy :* donne l'impression de s'être toujours fait une certaine idée de lui-même/donne l'impression d'une très grande confiance en soi mais basée sur quelque chose de fragile/fragile et somptueux/on l'a abîmé. Il fait voir cet abîme […] [5]

Ainsi, Schuhl façonne autour des Stones un réseau poussiéreux, un réseau n'exprimant les choses que telles qu'elles sont, comme la fin des valeurs humanistes ou le puzzle de morceaux de corps célèbres – célébrant le culte d'un homme interchangeable. Il est donc certainement celui qui va le plus loin dans ce démontage de l'impersonnalité ou de la singularité quelconque poussée à l'extrême dans une dimension squelettique, cadavérique et morbide, cherchant à retrouver par une décomposition de ces figures des hommes spectaculaires, un « langage commun »[6].

---

[1] "I found a tale composed of incomplete sentences, voices cut off or falling silent, tired repetitions pressing on in search of novelties, a tale of recapitulation staged again and again in different theaters […]", (Greil Marcus, *Lipstick Traces, op. cit.*, p. 412 ; 545.)

[2] Voir Arno Bertina, *J'ai appris à ne pas rire du démon, op.cit.*, p. 153.

[3] Voir *supra*, « Troisième partie : La liste, élément de construction/destruction d'une « boulimie culturelle ».

[4] « […] Le langage du spectacle est constitué par des *signes* de la production régnante, qui sont en même temps la finalité dernière de cette production. », (Guy Debord, *La Société du spectacle, op.cit.*, §7, p. 18.)

[5] Jean-Jacques Schuhl, *Rose Poussière, op.cit.*, p 73-75.

[6] « Le fait que le langage de la communication s'est perdu, voilà ce qu'exprime *positivement* le mouvement de décomposition formel de tout art, son anéantissement formel. Ce que ce mouvement exprime *négativement*, c'est le fait qu'un langage commun doit être retrouvé – non plus dans la conclusion unilatérale qui pour l'art de la société historique, *arrivait toujours trop tard*, parlant *à d'autres* de ce qui a été vécu sans dialogue réel, et admettant cette déficience de la vie –, mais qu'il doit être retrouvé dans la praxis, qui rassemble en être l'activité directe et son langage. Il s'agit de posséder effectivement la communauté du dialogue et le jeu avec le temps qui ont été *représentés* par l'œuvre poético-artistique. », (Guy Debord, *La Société du spectacle, op.cit.*, § 187, p. 181-182.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Ces objets littéraires – récits consacrés à ces figures du rock – proposent donc non seulement des réécritures littéraires et fantasmées de personnages réels mais s'emploient à leur donner une singularité quelconque, « prétextes à [les] faire surgir […] sous le masque de chaque quidam »[1], « hors du monde, héros aveugle, sans quotidien »[2] qui les écarte de la référence à la rock star et de son imagerie spectaculaire. C'est en effet à partir de fragments de leurs œuvres, de moments anonymes que les figures de Nico, Jerry Lee Lewis ou des Stones sont dévoilées. C'est dans la confrontation avec des avant-gardes historiques (DADA, lettrisme, situationnisme) que les Sex Pistols sont réintégrés dans un récit de l'histoire secrète du XXe siècle par Greil Marcus. Ces auteurs produisent donc des récits qui déconstruisent la grande Histoire pour laisser place à la marge, au fragment, au déchet, aux « fleurs de la décomposition »[3] et aux soubresauts d'une histoire secrète mais non pas moins réelle.

Si l'imaginaire littéraire du rock se construit bien autour des objets, lieux, temps et figures typiques, les textes ne figent pas ces éléments en images d'Epinal, évitant ainsi de fixer et canoniser un stéréotype du rock et de sa représentation littéraire. Aussi, dans une tension récurrente entre création et réception, individualité et collectivité, lieux musicaux et lieux de la musique, se déploie une représentation en mouvement, habitée et transportée comme les corps à l'écoute des résonances du rock.

[1] Laure Limongi, *Fonction Elvis*, *op.cit.*, p. 55.
[2] *Ibid.*, p. 61.
[3] Jean-Jacques Schuhl, *Rose Poussière*, *op.cit.*, p. 46-47.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

CHAPITRE II. MEMOIRE ET FECONDITE : ŒUVRES ROCK ET TEXTES LITTERAIRES

A l'aune de cet imaginaire littéraire du rock, ce dernier tend à étendre sa puissance sonore et sa volatilité sur les textes. Mais face à ce double constat d'un mouvement incessant et insaisissable et d'une transposition de ce mouvement au texte, se pose la question de la fixation de ces influences dans les dispositifs existants de chacune de ces deux sphères artistiques[1]. Si la fécondité de cette interrelation n'est désormais plus à démontrer, on peut donc se demander quels échanges de dispositifs se font entre le rock et les textes littéraires, à savoir comment leur fixation dans l'espace de la réception se déploie face à leurs horizons d'attente respectifs, comment ces résonances peuvent façonner une mémoire musico-littéraire commune, et enfin à quelles renégociations et réécritures littéraires l'influence du rock peut conduire.

I. Fixation et horizons d'attente

Il s'agit en premier lieu de comparer les dispositifs d'« enregistrements » des œuvres musicales et littéraires, au sens où leurs fixations dans l'espace de la réception diffèrent, se font écho et interfèrent. Aussi, on esquissera en premier lieu une comparaison entre la notion d'œuvre rock et d'œuvre littéraire, prise dans une tension entre la fixité de l'album rock, la performativité du concert et les théories de l'œuvre ouverte. Dans un second temps, ce sont les conséquences de ce balancement fixité/volatilité qui seront analysées dans le processus lectorial.

A. Œuvre rock et texte, enregistrement et écriture

Si les dispositifs de production du rock et des textes diffèrent évidemment, ils ne cessent de se mettre en scène les uns les autres, à l'instar des multiples emplois d'appareils technologiques diffusant le rock dans les romans. Ces moments d' « écoutes appareillées »[2] sont donc introduits par la présence des appareils de diffusion (baladeurs[3], postes

[1] On s'inscrira ici à nouveau davantage dans une vectorisation allant du rock vers la littérature.
[2] Expression empruntée à Eric Thouvenel. Voir Eric Thouvenel, « Ecoutes appareillées : poétiques de la chanson dans quelques films de fiction », communication donnée le 23 mars 2012 lors du colloque « Les œuvres d'art dans le cinéma de fiction ».
[3] Voir Bret Easton Ellis, *American Psycho*, *op.cit.*, p. 163 ; 219.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

radiophoniques[1]) directement mentionnés. D'ailleurs, dans différents passages d'*American Psycho* ou de *Dorian,* la musique diffusée et entendue par le personnage participe finalement de la voix narrative. Cette présence induit également une réflexion sur le statut de l'œuvre rock, dont on a vu que Roger Pouivet la reliait directement à la question de l'enregistrement[2]. Aussi, dans *Rosso Floyd,* David Gilmour inscrit également sa perception de l'œuvre dans cette relation à une version fixe et enregistrée, regrettant le mythe d'une œuvre toujours rejouée et à jamais achevée lors des premiers concerts de Pink Floyd :

> Une autre chose qui me fait rager, c'est quand on s'extasie sur le caractère unique de nos premières exécutions : oh quel frisson, jamais deux fois la même version ! […] Selon ma vision des choses, cette multiplication est la mort de la forme, un artiste doit avoir la personnalité et l'autorité pour dire : « Messieurs, voici la version officielle, tout le reste laissez-le aux archivistes… » Et je regrette de le dire, mais ça, c'est l'héritage de Syd, c'était lui qui changeait continuellement, que ce fût lors des répétitions ou des concerts ou des enregistrements c'était la même chose, un changement continu, accords, paroles, durée, ordre dans la liste, jamais rien de stable. [3]

Cette stabilité – sans cesse contestée par Syd Barrett – fait de la vision de David Gilmour dans *Rosso Floyd*, une représentation classique de la notion d'œuvre, au sens du monument figé et offert à la postérité qui court également dans *Frank Zappa/One Size Fits All*[4], quand le mouvement prôné par Syd Barrett tient davantage d'une lecture contemporaine de l'œuvre ouverte et dynamique[5]. Cette tension entre deux lectures de la notion d'œuvre croise finalement la question des conséquences du bruit sur un auditeur. En effet, la première invite en un sens à une réification du son, quand la seconde insiste sur la vitalité de ses résonances. Prenant le contrepoint de cette perspective, le personnage de Bucky Wunderlick insiste dans *Great Jones Street* sur le caractère unique des enregistrements, qui entrave sa perspective de revenir à la scène :

> Je savais que ces enregistrements étaient une réponse parfaite en un sens […] Mais je ne peux chanter ces textes-là devant des foules. L'efficacité des enregistrements, c'est que ce sont des enregistrements. réalisés à un moment donné sous l'effet d'une émotion donnée. Réalisés sur l'instant et avec de nombreuses imperfections. Un tel matériau ne peut être reproduit en concert. [6]

---

[1] Voir Will Self, *Dorian, op.cit.*, p. 93 ; 110.
[2] Voir *supra*, « Première partie : critique d'une « ontologie » du rock et pragmatisme littéraire ». Cette métaphore de l'enregistrement est utilisée à de toutes autres fins par Will Self, avec le premier chapitre de *Dorian* : "Recordings", « Enregistrements », *op.cit.*, p. 1-70 ; 13-91.
[3] Michele Mari, *Pink Floyd en rouge, op.cit.*, p. 181-182.
[4] Voir Frank Zappa, *Frank Zappa/One Size Fits All, op.cit.*, p. 43.
[5] Voir sur cette question de l'« œuvre » sur un plan musicologique le chapitre « Ecrire ses écoutes : arrangement, traduction, critique », (Peter Szendy, *Ecoute, op.cit.*, p. 53-88.)
[6] "I knew the tapes were a perfect answer in one sense. […] But I can't go out before crowds and do those same songs. The effect of the tapes is that they're tapes. Done at a certain time under the weight of a certain emotion. Done on the spot and with many imperfections. This material can't be duplicated in a concert situation.", (Don DeLillo, *Great Jones Street, op.cit.*, p. 204.)

Cette même tension est à l'œuvre pour la notion de bruit[1], véritable parti pris créatif pour certains et métaphore d'une paralysie de l'écoute pour d'autres. Cependant, on a observé que le bruit n'était jamais produit pour lui-même, mais témoignait d'une résistance à un ordre symbolique, d'une distorsion du réel ou d'une mise en musique électrique. Cette réflexivité bruyante vient s'opposer à la construction du baladeur comme objet paradigmatique de la « surdité d'une époque », envisagé par Henri Meschonnic dans *Pour sortir du postmoderne* :

> La philosophie, quand elle prend sa propre histoire pour de la pensée, ou la psychanalyse quand elle s'écoute elle-même et qu'on la prend pour une écoute de la littérature, contribuent à la surdité de l'époque. Comme les baladeurs préparent un peuple de sourds, les savoirs contemporains qui font leur bruit dans tant d'oreilles rendent sourds à la modernité de la modernité. [2]

Le baladeur se démarque donc ici selon Meschonnic comme le symbole d'une bruyance oppressive et réifiante qui touche à la fois les capacités auditives individuelles et les mécanismes collectifs de pensée. Seulement, dans les mises en texte du bruit et dans la représentation d'écoutes appareillées, il est possible d'envisager la façon dont la volatilité du sens vient contrecarrer la fixité de l'œuvre pour annoncer implicitement les résonances du bruit.

B. Fixité *vs* volatilité de l'œuvre

Cette renégociation de l'œuvre rock interroge donc l'importance des enregistrements, interrogation. Mais surtout cette fixation invite également à une réflexion sur l'érudition réceptive. En effet, dans *Great Jones Street*, même quand l'artiste lui-même n'arrive plus à percevoir sa propre œuvre[3], l'enregistrement acte la transposition vers la possible réception du disque : « les dits enregistrements ne furent plus mentionnés que par quelques amis intimes ou par des fétichistes érudits du rock qui s'habillaient comme Superman »[4]. Cette fascination implicite de la plupart des personnages pour les musiques populaires semble une fois encore tenir davantage de l'érudition que de la simple curiosité. En effet, dans certains des romans

[1] Voir *supra*, « Troisième partie, Récits sous influences électriques 2 : bruit, cri et dissonance ».
[2] Henri Meschonnic, *Pour sortir du postmoderne*, *op.cit.*, p. 168.
[3] Voir Don DeLillo, *Great Jones Street*, *op.cit.*, p. 148 ; 162.
[4] "[…] mention of the tapes was made only by close friends or fetishistic rock scholars dressed like Superman.", (*Ibid*.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

l'aspect maladif voire morbide de cette relation à la musique et en l'occurrence à la chanson est très nettement mis en exergue comme dans l'extrait suivant de *Héroes* :

> […] c'est la même chanson encore et encore, tu peux éprouver la même chose dix ou vingt fois, tu contrôles toutes les sensations comme dans ces laboratoires où l'on isole un virus, tu as la sensation d'être traqué, de quelque chose que tu peux reconnaître et qui ne bouge plus. [1]

L'addiction musicale et son érudition apparaissent alors comme des vases communicants, où chacune des deux tend à montrer la force de l'autre pour mieux masquer sa propre importance. L'érudition assure en effet à l'audi(lec)teur la possibilité de choisir la plus adaptée à ses besoins et le besoin de la chanson est légitimé par ses effets intrinsèques sur l'individu à l'écoute.

On navigue ici en un sens dans l'entre-deux interactif de la « théorie de la médiation » mettant en perspective les effets de l'objet sur l'homme et la pré-connaissance de l'objet par celui-là, façonnant « une écoute relationnelle »[2]. Aussi, dans *Héroes*, la narration ne cesse de souligner la force quasiment aliénante des morceaux, alors même que le protagoniste vit reclus du monde et dans un univers intérieur toujours en expansion. Dans la même perspective, les récits de Chuck Klosterman se manifestent par leur érudition prononcée mais affichent dans le même temps la capacité des chansons à expliciter les désirs et humeurs du narrateur-auteur :

> Je me dis que c'était un peu comme quand on est en train de rompre avec quelqu'un – chaque chanson semble refléter directement votre humeur du moment. Je réalisai que tout ce que j'avais passé cet après-midi aurait indubitablement ressemblé à une attaque terroriste. Si j'avais passé *Off the Wall*, de Michael Jackson, cela aurait probablement fait le même effet.
> Sauf que ça ne l'aurait pas fait. Ca l'aurait peut-être fait cet après-midi-là, mais pas au-delà du dîner. [3]

Cet extrait de *Killing Yourself to Live* s'apparente quasiment à une exemplification de la perspective déployée par Roger Pouivet dans *Philosophie du rock*, qui insiste dans son ultime chapitre sur la maîtrise des émotions permise par la disponibilité technique et la fixité

[1] Voir Ray Loriga, *Héroes*, *op.cit.*, p. 145 ; 190.

[2] « Loin de chercher à se substituer aux livres, ces disques encouragent une écoute relationnelle : « distordus » par la musique, les mots projettent alors un regard oblique sur les œuvres dont ils sont issus et nous invitent à mieux y (re)venir. », (Stéphane Malfettes, « Les mots distordus », *Volume !* [Online], Online since 30 November 2011, connection on 21 December 2012. URL : http://volume.revues.org/2600)

[3] "I assumed that this was askin to how – if you're in the midst of breaking up with someone – every pop song on the radio seems to directly address the way that you feel at that very moment. It occurred to me that anything I had been playing that afternoon would have undoubtedly felt like a terrorist attack; had I played Michael Jackson's *Off the Wall*, it would likely have had the same effect. Except that it wouldn't have. Maybe it would have on that afternoon, but not beyond supper.", (Chuck Klosterman, *Killing Yourself to Live*, *op.cit.*, p. 85-86 ; 114-115.)

des « artefacts-enregistrements ». Mais si cette idée trouve un crédit certain dans ce texte précis, elle est cependant nuancée voire contestée par d'autres et ne paraît pas véritablement spécifique au rock[1]. On a d'ailleurs cité plus haut un extrait de Lester Bangs[2], dans lequel il s'insurgeait contre les musiques dépassionnées ou *muzac* simplement présentes pour donner une ambiance à la pièce dans laquelle elles sont diffusées.

En outre, cette idée d'une « maîtrise des émotions » par la diffusion d'une œuvre précise confond le sens général et particulier individuellement conféré à un morceau et la forme toujours actualisée d'une écoute, fût-elle anticipée. Elle réduit également les différentes postures d'auditeur à une simple soumission ou à une émotion attendue quand celles-ci peuvent varier de l'abandon de ou dans l'écoute à la distanciation de cette dernière. Cette retenue auditive contrastant avec la prévisibilité émotionnelle est d'ailleurs à l'œuvre dans la description de l'auditeur de *One Size Fits All*, qui déplace le mouvement baudelairien de l'homme devant une « forêt de symboles », en insistant sur la lente progression au sein de ce « miroir à l'infini », depuis l'attente polie à l'orée de la forêt jusqu'à l'ouverture progressive de portes sensorielles et l'effacement sensible de l'origine :

> *One Size Fits All* est un miroir à l'infini. Celui qui s'y regarde est démultiplié. Il écoute. Cela suffit à son bonheur. Il contemple la pochette mais ne souhaite pas y entrer. La forêt de symboles hume un air agréable. Au risque de s'y perdre, il choisit la distance. Ou plutôt, il se contente du spectacle, à l'orée. A force d'écoute, à force de ravissement, un jour il se fait prendre. Il est pris en flagrant désir de connaître. Une porte s'ouvre, puis une autre. Boucle d'or, il pénètre le mystère sans se douter que le chemin s'efface. [3]

II. Mémoire(s) musicale et littéraire

Les portes par lesquelles le narrateur de *Frank Zappa/One Size Fits All* disparaît ne sont pas uniquement des points de passages tournés vers l'oubli. En effet, par la co-présence du rock dans les lettres et des lettres dans le rock se dessine une mémoire musico-littéraire commune[4]. Par l'intermédiaire de procédés d'actualisation et de recontextualisation (singulière, musicale ou historique), cette mémoire en acte joue ainsi en creux contre l'oubli du corps de la musique en poussant la narration jusqu'à une réécriture polyphonique de l'histoire voire une affabulation détruisant tout récit réifié et installé.

---

[1] Voir l'argument de Mandosio contre Pouivet dans « Rock, etc. », art.cit., p. 73.
[2] Voir *supra*, « Quand écouter c'est écrire : une littérature à l'écoute des musiques populaires ».
[3] Guy Darol, *Frank Zappa/One Size Fits All*, *op.cit.*, p. 82-83.
[4] Voir *supra*, « Deuxième partie, les textes dans l'histoire du rock »

A. La mémoire des œuvres et l'oubli du corps

Si l'œuvre rock s'inscrit donc dans une fixité – parfois réificatrice –, si le corps de la musique s'évanouit avec le temps, comment la mémoire du rock se construit-elle ? Elle s'imprime à coup sûr dans le disque et la chanson, dont la clôture peut demander une explicitation voire un décryptage, à l'instar de cette anecdote du frère de Syd Barrett dans *Rosso Floyd* :

> C'était un long discours ininterrompu que sur une centaine de pages Roger adressait à son propre sang. Le texte avait aussi un titre, en effet, écrit en caractères d'imprimerie rouges. Et le titre était *My Blood Red, Oh Listen*. Quand mon père lui demanda ce que c'était que ça, Roger expliqua avec le plus grand naturel que le sang a une mémoire formidable, et que tout ce qu'on lui dit reste comme imprimé dans un livre. […] J'y fis allusion bien des années plus tard avec un ami cher de Roger, David Gale. Quand je lui racontai cet épisode, son visage pâlit, et il me révéla que les paroles *my blood red, oh listen* étaient dans une chanson de Syd intitulée *It is Obvious*, une des plus terribles me dit-il. [1]

Le sang inscrit dans les pistes confère alors au texte une capacité actualisante qui fait de la narration, une réactivation du sens de l'œuvre. Ce motif se déploie *a contrario* dans *Lost Album* en voyant dans le corps une marque des résonances de la chanson :

> Je ne sais plus quelle était la chanson, je ne me rappelle plus la date, je crois que j'ai tout oublié, je veux me reposer, j'espère que j'ai tout oublié. Ce ne sont pas vraiment des souvenirs que j'ai, plutôt des caillots de mémoire coagulés dans ma tête, ce sont des bruits qui me remontent à la surface opaques et aberrants, dont je ne sais pas quoi faire. [2]

L'articulation entre le bruit et le corps s'inverse ici en voyant dans les « caillots de mémoire », les seules traces de la chanson, manifestant l'intensité des conséquences de l'écoute : écoute du corps dans le disque et du bruit dans la mémoire. La mise en texte de la musique produit donc de nouvelles résonances de l'œuvre première et installe un espace incertain propice au commentaire. Rappelant les influences DADA de Zappa[3], Guy Darol met en avant les multiples possibilités qui entourent un « ébouillantage de marchandises standardisées » :

> Tant écouter Zappa, cet enjambement de barrières, ce croisement des flux, cet ébouillantage de marchandises standardisées est un plaisir qui se passe de tout commentaire. On ne comprend pas son insistance impérative. Il décortique. Il lève des voiles. Il émet des théories alambiquées. Peu à peu, son

[1] « Donald Barett, Quarante-troisième témoignage », (Michele Mari, *Pink Floyd en rouge*, *op.cit.*, p. 251.)
[2] Stéphane Legrand, Sébastien Le Pajolec, *Lost Album*, *op.cit.*, p. 83.
[3] « La complicité qui unit Schenkel et Zappa remonte si loin qu'elle appartient à cette nuit des temps où les Mothers performaient […] un art véritablement destiné aux rêveurs, car leur musique s'inspirait des collisions visuelle du Dada zurichois où l'improvisation, l'invective et le commentaire social composaient un raout de grande foire. », (Guy Darol, *Frank Zappa/One size fits all*, *op.cit.*, p. 71.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

> chemin s'égare sous la frondaison. Il perd ses derniers amis. Bientôt, il est seul, indifférent au mauvais vouloir. Il n'éprouve pas l'angoisse du labyrinthe. La solitude est son but pour accueillir des hypothèses, l'idée d'un temps qui ne finirait pas, d'une joie qui ne s'userait jamais. *One Size Fits All* est sa demeure. [1]

L'auditeur trouve donc dans le disque de Zappa un labyrinthe aux multiples dimensions, mêlant « l'improvisation, l'invective et le commentaire social [dans] un raout de grande foire ». La standardisation des corps dans la marchandise est ici évacuée au profit de « théories alambiquées ». Le labyrinthe évoque celui dessiné par Greil Marcus dans *Lipstick Traces*, où c'est à nouveau les traces encore vivantes du dadaïsme qui sont analysées sous le biais des situs et des punks. Mais ces voix qui s'entremêlent sont parfois unifiées par une vision individuelle assumant la subjectivité de sa démarche, à l'instar de cet extrait de *Rosso Floyd* :

> Et puis, qui a écrit notre autobiographie officielle ? N'importe qui d'autre aurait suscité des tirs croisés de véto et de conditions ; moi, au contraire, connaissant mon impartialité, on m'a donné carte blanche. Quand *Inside out* est sorti, beaucoup m'ont dit que j'avais consacré trop peu de pages à Syd, mais je devais écrire l'histoire d'une quarantaine d'années, essayons d'être objectifs. Et puis, à vrai dire je n'ai jamais su grand-chose sur Syd. [2]

À rebours de cette seizième confession de « l'homme-chien », l'objet du récit de Michele Mari est Syd Barrett, dont la figure revient comme un spectre dans tous les fragments du roman. En effet, et au contraire d'*Inside out*, *Rosso Floyd* ne prétend pas à l'objectivité mais se laisse au contraire gagner par des logorrhées verbales qui se recoupent, se confondent et se contredisent. Dans cet entrelacement, Syd Barrett est partout et tous les témoignages convergent vers son histoire, répondant en creux au « trop peu de pages » qu'évoque le Nick Mason du roman. Dès lors, cette seizième confession se déploie comme une définition par antagonisme du texte de Michele Mari, se défaisant d'une quelconque « autobiographie officielle ».

[1] *Ibid.*, p. 83.
[2] « Seizième confession, L'homme chien », Michele Mari, *Pink Floyd en rouge*, p. 152.

B. Recontextualisation et actualisation[1]

L'analyse de Nik Cohn de la pop, relayée par Marcus, relève de l'affirmation irréfléchie et de l'autodestruction, quand d'autres parlent de performativité ou d'événementialité[2]. C'est donc sous le primat de la notion d'expérience que les musiques électriques semblent pouvoir être analysées au mieux. Mais l'expérience[3] tend à se dédoubler *ad libitum* : expérience de la production et de l'écoute musicale, expérience de l'écoute puis expérience de l'écriture, expérience de la lecture prête à retourner à l'écoute ou à la création musicale[4]. Dans cette perspective, pour mieux appréhender ces expériences multiples et ces différents fragments du terme trop générique de rock, il s'agit de suivre un autre procédé cher au néo-pragmatisme de Richard Rorty : la recontextualisation[5].

De fait, contre cette prétendue anhistoricité du rock[6], le texte qui s'empare d'un morceau, d'un album, d'une atmosphère, d'un concert, d'un mouvement ou d'une figure le replace dans un contexte précis et historicisé. La recontextualisation participe de cette actualisation de partis-pris analytiques évoqués plus haut. Ainsi, même inconsciemment, cet espace de textes ressaisit des fragments d'un contexte multiple : musical, social, historique ou politique[7]. C'est en ce sens que tout comme l'art du critique rock décrit par Erik Neveu, la valeur des différents textes du corpus s'inscrit dans cette modalité de la recontextualisation en situant les différents fragments de l'écoute dans un monde fictionnel, dans un espace performatif de représentations :

---

[1] En-deçà des débats multiples sur la notion d'actualisation littéraire ouverte par la parution de l'ouvrage d'Yves Citton, nous tiendrons la notion d'actualisation dans sa dénomination la plus simple, à savoir la relecture dans le contexte contemporain d'une histoire passée. Voir par exemple, « Actualiser ou inactualiser ? La méthode d'Yves Citton et l'histoire littéraire », [en ligne] http://www.fabula.org/atelier.php?Actualiser_ou_inactualiser, page consultée le 10/08/2012.

[2] « […] l'événementialité du rock ne se laisse pas confiner dans un style musical, dont les variations se déclinent à partir d'un noyau assez primitif, elle résulte plutôt de la coalescence d'une expérience musicale intense et d'un halo d'expériences existentielles disparates. », (Paul Mathias, Pierre Todorov, « Back To No Future », art.cit., p. 41.)

[3] Pour un panorama complet de la notion d'expérience esthétique, voir les travaux de Marianne Massin et notamment à son intervention « Les ambivalences de l'expérience esthétique », Colloque international « La recherche musico-littéraire : Bilans et perspective (II) » Paris-Sorbonne, 25 juin 2011. (actes à paraître).

[4] Voir *infra*, « Quand écouter, c'est écrire : une littérature à l'écoute des musiques populaires ».

[5] « Le philosophe essentialiste, celui qui entend bien s'accrocher à l'idée de « propriété intrinsèque », indépendante de tout contexte, déclare pour sa part que la recherche contextualiste doit être quelque chose de précontextuel. à quoi l'anti-essentialiste réplique en faisant valoir qu'aussi loin que l'on aille, il n'y a jamais que des contextes. Car pour lui, notre recherche ne peut porter que sur des choses associées à une description ; la description d'une chose consiste à établir une relation entre elle et d'autres choses, et la possibilité de "saisir la chose elle-même" ne précède pas la contextualisation. », (Richard Rorty, *Objectivisme, relativisme et vérité*, Paris, PUF, « L'interrogation philosophique », 1994, p. 115.)

[6] Voir par exemple Paul Mathias, Pierre Todorov, « Back To No Future », art.cit., p. 39-41.

[7] Erik Neveu, « Won't Get Fooled Again », art.cit., p. 55.

> L'art du critique rock consiste moins à « décrire » la musique offerte qu'à laisser opérer sur un mode souvent ludique le jeu des comparaisons, des filiations, des associations d'idées que suggère l'écoute. Situer l'œuvre dans un espace de possibles et d'écoles stylistiques qui permettent de l'étalonner et lui donner sens, n'est-ce pas – l'esprit de sérieux en moins – la définition même d'une approche cultivée de l'œuvre culturelle par les groupes privilégiés […] [1].

La mise en texte de cette mémoire commune passe donc par un processus de réactualisation historique, qui s'inscrit sur différents plans en revisitant des moments collectifs (les histoires musicale et sociale) ou des instants singuliers (le contexte de l'écoute). Le spectre de ces recontextualisations est assez large car elles empruntent aussi bien à la volonté de décrire une histoire secrète que de réécrire une histoire trop connue, faisant par exemple de *Lipstick Traces* et *Fonction Elvis* les deux pôles les plus éloignés de ce procédé.

1. L'histoire musicale

Au travers d'anecdotes, d'affirmations discrètes ou de sentences radicales, c'est peu à peu toute l'histoire des musiques électriques qui peut être relue à l'aune de ces textes, à l'instar de cette mise au point faite par « l'homme-rat » au sein du récit de Michele Mari :

> Parce que d'ailleurs si vous faites attention j'ai dit « encyclopédies du rock », non du « pop », et il y a une belle différence. Jusque là tous ont parlé de rock, mais ils oublient que lorsque nous avons commencé, nous, on ne parlait que de pop : groupes pop, pop psychédélique, musique pop. [2]

Aussi, le rock et ici la pop deviennent le prétexte légitimant une volonté de réécrire une « histoire secrète »[3], apparemment méconnue. Dès lors, les romans et plus largement les récits proposant par la voix du littéraire, un processus qui s'inscrit quelque peu dans le même sens que celui de l'histoire culturelle et de l'histoire de la pop, à la différence près que ce processus s'inscrit en filigrane dans des histoires. *A contrario,* Greil Marcus refuse le titre de narrateur dans *Dead Elvis,* se définissant davantage comme un épistémologue culturel[4].

---

[1] Voir *infra*, « Les notes de bas de pages de l'histoire ».
[2] « Vingtième confession, L'homme rat », (Michele Mari, *Pink Floyd en rouge*, p. 181.)
[3] Voir également Lucas Hees, *Précis de dynamitage, op.cit.*, p. 7
[4] "As a surprised, then amazed, the confused, finally entranced *chronicler* of this tale – in other words, simply someone who has paid attention to it – *I am anything but its narrator*. I have written sometimes as a critic, sometimes as a collector. Many voices speak in this book, often in images for which I've provided only captions and a context, often in streams of plain quotation, other people's words making cultural moments that need nothing from me.", « En *chroniqueur* surpris, puis stupéfait, puis déconcerté, et enfin ravi de cette histoire – autrement dit en spectateur un tant soit peu attentif de celle-ci – *je suis tout sauf son narrateur*. C'est parfois comme critique que j'ai écrit, et parfois comme collectionneur. De nombreuses voix s'expriment dans ce livre, souvent au travers d'images auxquelles je n'ai fait que donner une légende et un contexte, souvent dans les flots d'une citation – les mots des autres créant des moments culturels qui n'ont pas besoin de moi pour exister. », (Greil Marcus, *Dead Elvis, op.cit.*, p. xvi ; 10.) [je souligne]

Finalement, les récits de cet espace littéraire appartiennent aux traces dont Greil Marcus se propose d'être le collecteur, à l'écoute d'un bruit, d'un « brouhaha », plutôt que de « raconter les éternelles mêmes histoires »[1]. Ainsi, l'histoire du rock est à la fois omniprésente et effacée en cela qu'elle est bien souvent la clé d'entrée d'un univers sans limite, à l'instar de « *One Size Fits All* [qui] nous est tendu comme une sphère diaphane dans laquelle l'univers se contracte : un prisme de coïncidences et de corrélations. »[2]. Cette analyse du rock comme métaphore sociale et culturelle est d'ailleurs clairement affirmée par Greil Marcus dans sa « Préface » à *Mystery Train* :

> C'est donc un livre sur le rock'n'roll – une partie du rock'n'roll – et sur l'Amérique. Ce n'est pas une analyse historique ou purement musicale, ni une galerie de portraits. J'ai essayé d'élargir le contexte dans lequel on écoute de la musique, d'analyser le rock non pas comme expression de la jeunesse, ou de la contre-culture, mais de la culture américaine elle-même. [3]

2. Le contexte historique

L'élargissement au contexte historique apparaît donc aller de soi tant le rock induit par sa seule présence un entremêlement de phénomènes historiques bien souvent issus des années soixante : l'art conceptuel et surtout le pop art, la guerre du Vietnam et sa contestation, le mouvement des *Black Panthers*[4], les communautés hippies[5], les débuts du consumérisme ou encore la naissance de la rock star. Aussi, relatant aussi bien l'émergence de la vedette que l'arrivée du « pop »[6], Michel Bulteau fait cette mise en perspective historique sur le pop art, qui s'ingénie à allier les contraires, annonçant d'ailleurs une tendance récurrente à maintenir ensemble les antagonismes les plus forts :

> Grâce à Andy Warhol le pop art a révélé qu'il existait en Amérique, dans le domaine de la culture, deux clans bien distincts : l'un officiel et sérieux, l'autre frivole et pop. Il n'était plus question, par exemple, de laisser sur la touche le rock'n'roll et ses divinités. Il fallait les ajouter à celles de l'Egypte.

---

[1] « Aujourd'hui, Billy Name rechigne à parler de ces jours glorieux. Il ne se sent plus capable de raconter les éternelles mêmes histoires. Il préfère se concentrer sur son travail actuel. Je crois entendre Debbie Harry disant à Anita Pallenberg : *Why should I sit here and be chronological or like a machine with old information ?* En tout cas, Billy pense que Warhol a su réduire la fracture entre l'art et la vie, et ce, « spécialement pour ceux qui ne s'en rendent pas compte ». », (Michel Bulteau, *New York est une fête*, *op.cit.*, p. 212.)

[2] Guy Darol, *Frank Zappa/One Size Fits All*, *op.cit.* p. 51.

[3] Greil Marcus, *Mystery Train*, *op.cit.*, p. 27.

[4] Voir Lydie Salvayre, *Hymne*, *op.cit.*, p. 210-211.

[5] « Et si la révolution sexuelle, se disait-il, si les félicités promises par la dope, si les spiritualités bouddhiques et leurs succédanés, si les délires écologiques à base de courgettes bio, peyotl pur, moutons blancs dans les prés et couchers de soleil orange d'un goût affreusement kitsch ne servaient au fond qu'à habiller le vide ? », (*Ibid.*, p. 199.)

[6] Voir Michel Bulteau, *New York est une fête*, *op.cit.*, p. 161 ; 141.

> […] Ceux qui pensent que Warhol a chassé l'ennui de l'art se trompent complètement. Andy adorait s'ennuyer. […] Le pop art, il me semble, est bien ce courant d'air froid, chic, nostalgique et parfait. [1]

Les récits ne se limitent d'ailleurs pas à une exploration du passé, comme en témoigne cet extrait de *Dorian*, où le dialogue entre Baz Hallward et Henry Wotton imagine la décadence marchandisée de l'art contemporain :

> « Ce support est mort. Il est *né* décadent, putain, mort-né, comme l'ensemble de l'art conceptuel. […] Dorénavant, l'art conceptuel va dégénérer vers l'autobiographie pure et simple, une foire de village global, une vente aux enchères de minables souvenirs personnels, et les installations comme celles-ci ne seront plus que des pubs télé. »
> Wotton, amusé, jeta de l'huile sur le feu :
> « Oh ! Ah bon ? Avec des offres spéciales sur la pisse en bouteille, la merde en boîte, le sang sous vide… » [2]

Si cette recontextualisation historique s'inscrit la plupart du temps en filigrane, il n'est pourtant pas rare de voir le récit prendre de la hauteur, et faire un commentaire méta-narratif, à l'instar du texte de Lydie Salvayre qui multiplie les digressions de ce type, aiguillant à tel point le lecteur sur cette nécessaire relecture historique, que le sens lui en est immédiatement offert :

> Tout le contexte politique social et culturel de cette année 1969 invitait, assurément, à la tristesse. Le temps me semble venu d'en parler. Voici donc le contexte militaro-politico-économique dans lequel se situe le festival de Woodstock lorsque Hendrix vient s'y produire, le 18 août 1969, à 8 heures du matin. Il est important me semble-t-il, de le connaître, si l'on veut éclairer le sens, la réception et la portée de *The Star Spangled Banner*, et comprendre l'état d'esprit dans lequel se trouve Hendrix lorsqu'il le joue et le mien, le nôtre, à son écoute. [3]

En outre, le texte inclut également le lecteur dans sa démarche auditive, glissant d'un plan individuel à une collectivité fictive mais appelée de ses vœux. C'est néanmoins le mouvement inverse que nous suivrons désormais, en quittant de façon temporaire la grande Histoire pour voir comment la mémoire du rock est également, la mémoire d'écoutes personnelles et singulières.

---

[1] *Ibid.*, p. 231.
[2] "The whole fucking medium is dead. Fuck, it was *born* decadent, like all the rest of conceptual art. […] From now on, conceptual art will degenerate to the level of crude autobiography, a global village sale of shoddy, personal memorabilia for which video installations like this will be the TV adverts." Wotton, grinning, stoked up his friend's little fumace of ire. "What, with special offers on bootled piss, canned shit and vacuum packed blood ?", (Will Self, *Dorian*, *op.cit.*, p. 13-14 ; 27.)
[3] Lydie Salvayre, *Hymne*, *op.cit.*, p. 206-207.

3. Le contexte singulier (de l'écoute)

Ci-gît *mon* Elvis.
Le *vrai* est une légende sous ©.
Le(s) vrai(s) déambule(nt) ailleurs.

Laure Limongi, *Fonction Elvis*[1]

Cette singularité est notamment avouée dans les premières pages de *Rip It Up and Start Again*, où Simon Reynolds, dans une perspective quasiment héritée de Montaigne, annonce la manière dont l'essai est aussi une photographie rétrospective de lui-même trente années auparavant : « Ce livre ressemble donc, entre autres, à un instant de vérité avec celui que j'étais à l'époque. Et voici à quoi je suis parvenu…»[2]. Cette introduction témoigne de la charge symbolique de l'écoute et de l'investissement de l'écrivain-auditeur[3] :

> Ce sont des événements dont vous vous souviendrez toute votre vie […] Et l'unique objectif de cette passion absurde, d'une persistance purement mécanique, pour la musique enregistrée, c'est de retrouver ce moment sans prix. […] Parce que la meilleure musique est forte, elle guide, elle nettoie, elle est la vie même. [4]

Elle remet également au premier plan l'importance du contexte individuel de l'écoute, fût-elle bien plus prosaïque ou ludique que l'album à laquelle elle est dédiée. Ainsi, toujours dans le récit de Guy Darol, des phrases rapides retournent au premier plan énonciatif et délaisse l'analyse approfondie de l'album pour mieux signifier le temps passé de la soirée à « écoper » quelques bières :

> Des années pour joindre les bouts, connecter l'invisible, jeter des ponts entre l'Amérique et le reste du monde, l'infini peut-être. Ce fut une très longue journée, l'équivalent d'un préparatif pour une exploration qui durerait une éternité, au moins. On ne savait pas l'entretressement. Il y avait des images comme des tapis volants, et l'on supposait que Zappa nous faisait voyager à travers les zones du réel. […] Traverser une œuvre de Zappa, de part en part si j'ose dire, cela demande du temps. Une soirée suffisait à notre plaisir comme celui d'effleurer l'idée d'un effleurement audacieux. Mais nous savions sans le dire que l'étude n'avait pas encore commencé. Nous n'avions fait que tourner autour du pot en écopant des bouteilles de bière. [5]

---

[1] [je souligne]
[2] Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again*, *op.cit.*, p. 14.
[3] Cet investissement est également à l'œuvre dans la création musicale dont Guy Darol rappelle qu'il « s'agit pour Zappa de faire coïncider des moments de son histoire personnelle, de relier par magie des actions distinctes, parallèles et bien similaires. Il matérialise les *trous noirs* de John Wheeler et stoppe la fuite du temps en retournant le présent dans le passé, condition de la réversibilité et du monde sens dessus dessous. », (Guy Darol, *Frank Zappa/one Size Fits All*, *op.cit.*, p. 42-43.)
[4] "They're events you remember all your life […] All the whole purpose of the absurd, mechanically persistent involvement with recorded music is the pursuit of that priceless moment. […] Because the best music is strong and guides and cleanses and is life itself", (Lester Bangs, *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*, *op.cit.*, p. 12-13 ; 35.)
[5] Guy Darol, *Frank Zappa/One size fits all*, *op.cit.*, p. 38.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Aussi, la Grande Histoire tend finalement à s'effacer derrière les récits personnels, effacement dont les rock stars ne sont pas épargnées. Cet extrait insiste d'ailleurs sur le caractère anecdotique de la temporalité individuelle du King, et à nouveau, retourne à l'individualité du quotidien :

> La suite, toujours. Les surprises, les retrouvailles, les crises, les rebondissements. Un suspens coloré, de case en case, qui contraste. Des histoires qui bercent d'extraordinaire. Le quotidien est si terne. Famille, école, restrictions, loisirs prudents. Médiocrité des nuances, des journées, des résultats. Le flot ambiant c'est la country avec ses bottes, ses chapeaux et « j'étais un rêveur ». [1]

Dès lors, il est possible de constater un recours privilégié au récit singulier, qui prend le pas sur le grand récit historique, dont le retour se fait cependant sans cesse par le prisme du quotidien. Alors si les fictions tendent de prime abord à moins affronter les problématiques historiques, elles n'y reviennent que d'autant plus aigues par le prisme du rock dans la mise en place de situations ponctuelles laissant percer un sens bien plus général.

Néanmoins, ce recours varie fortement entre les romans maintenant une intrigue dans toute sa tension narrative et ceux qui s'engagent dans une démystification poétique postmoderne de l'intrigue. Ce découpage pourrait peu ou prou coïncider avec la distinction faite entre roman et vies imaginaires, mais de nombreux cas apparaissent à la limite de ces typologies (*J'ai appris à ne pas rire du démon, Vous n'étiez pas là* ou encore *Dans les rapides* se rapprochant bien plus du premier pôle quand *Le corps plein d'un rêve* ou *Hymne* tirent du côté du second).

C. De la polyphonie à l'affabulation

> Et je trouve presque aussi troublant que tu emploies un procédé littéraire aussi lourdingue pour faire ressembler ton monologue intérieur à un dialogue, et je déteste ta manière de nous faire toutes parler avec la même syntaxe. Dans ton esprit, nous parlons toutes exactement comme toi !
>
> Michele Mari, *Rosso Floyd*

> Chaque fiction porte en elle sa propre mort
> - ce qu'il appelle vérité est ici mensonge
> une percée plus réelle que le ciel
> néons bleu électrique chimie holographique
>
> Clara Elliott, « Chaque fiction », *Strangulation Blues*

[1] Laure Limongi, *Fonction Elvis, op.cit.*, p. 24.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Parmi les dispositifs privilégiés des rock-fictions, outre la lutte contre la disparition du corps et les multiples recontextualisations, la polyphonie narrative apparaît comme un motif récurrent. La notion n'est ici pas strictement équivalente au concept bakhtinien en ce sens que si les personnages ont acquis leur autorité vis-à-vis de « la conscience de l'auteur-narrateur »[1], la multiplicité n'est pas implicitée par la voix de chaque personnage, mais explicitée par différents dispositifs énonciatifs, qui montrent et soulignent dans des tournures métadiégétiques cette composante polyphonique. Celle-ci a également à voir avec la volonté de « briser les parallèles »[2], de refuser une totalité dans le monde comme dans le texte.

Si l'on peut immédiatement penser à *Héroes, J'ai appris à ne pas rire du démon* ou *Vous n'étiez pas là* ou encore à *Big Fan,* c'est évidemment au sein de *Rosso Floyd* que ce procédé atteint son paroxysme. Non seulement le récit-enquête se construit sur cette multiplicité des voix narratives, mais la discussion est mise en scène au cœur même du texte qui interroge ses propres sources, son propre déroulement et ses possibles inexactitudes :

> J'ignore qui dans la présente enquête dirige le choix de la citation des sources. Il est certain que le rapport précédent, tout en ne contenant pas d'informations inexactes, par la façon dont il a été délimité et reporté sans les explications nécessaires, ne risque que d'engendrer de la confusion. [3]

Aussi, dans le récit de Michele Mari, les personnages pourraient être ces individus décrits dans *Frank Zappa/One Size Fits All,* « dont les voix coupées se coupent, se croisent, conversent si jamais on peut dire que leur conversation nous est livrée. ». Le texte se poursuit alors :

> […] En joignant des époques, en insérant le temps passé dans le présent de ces musiques, Zappa donne à l'*œuvre* un pouvoir de surplomb. Au-dessus du temps fini, l'œuvre triomphe de l'érosion à condition peut-être qu'elle ait forme parfaite. Ronde, elle peut glisser sans dommages dans l'infini en expansion. [4]

[1] « On voit que l'essentiel est l'émancipation des personnages par rapport à l'auteur-narrateur. Le personnage n'est plus la pure projection de la conscience de l'auteur-narrateur. Il acquiert autant d'autorité que celui-ci. Le roman ainsi conçu met en scène une multiplicité de consciences indépendantes, d'idéologies diverses et de langages différents , et même opposés (Bakhtine revient à plusieurs reprises sur le caractère « contrapuntique » du roman polyphonique ; c'est sans doute un des aspects de la définition du mot en théorie musicale qui l'a poussé à l'emprunter pour la théorie littéraire). », (Claire Stolz, « Atelier de théorie littéraire : Polyphonie : le concept bakhtinien », [en ligne], http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_%3A_le_concept_bakhtinien, page consultée le 15/05/2011.)

[2] Voir *infra*, « Contrepoints de convergence : « sortir du monde euclidien ».

[3] « Jepp De Joonk, quarante-cinquième témoignage », (Michele Mari, *Pink Floyd en rouge*, p. 262.)

[4] Guy Darol, *Frank Zappa/One size fits all*, *op.cit.*, p. 42-43.

Si l'aspect surplombant prend dans le récit de Guy Darol une dimension absolutisante dans la perfection de l'œuvre[1], elle insiste également sur la présence d'un espace sphérique où se répercutent les échos des voix, comme l'est métaphoriquement le lieu du roman de Michele Mari. De fait, ces prises et coupures de paroles incessantes emplissent finalement l'espace de la fiction d'une réalité bigarrée et y déposent une complexité qui ne tend que peu à la cacophonie et pas du tout à la saturation – bien qu'Opel ironise dans *Greet Jones Street* sur ce risque d'un flot cacophonique d'avis, brouillant l'écoute et la compréhension discursive : « Ce que tu viens d'écouter, c'est un panel de discussions sur un sujet qui reste à déterminer. Les membres dudit panel vont se déshabiller et se peindre les uns les autres de pigments indigènes multicolores. »[2].

Ce dévoilement des voix a donc également cours dans une moindre mesure au sein de *Nous autres, Héroes, J'ai appris à ne pas rire du démon, Big Fan* ou encore *Lost Album* et *La fin des punks à Helsinki* – dans lesquels la polyphonie des voix est également recouverte par une polyphonie stylistique. Le premier est peut-être le plus proche de « ce panel de discussions » qu'il intériorise en puissance au sein d'une même entité et déplie en acte sous une forme quasiment épistolaire. Dans *Héroes* et *J'ai appris à ne pas rire du démon*, la polyphonie est également affichée (triple énonciation narrant la vie de Johnny Cash, absence de frontières entre le réel et le fantasme, le lieu des chansons et le lieu de l'écoute pour le narrateur de *Héroes*). Seulement, elle réside davantage dans une confusion intertextuelle ou intermédiale, tant le premier roman tend à ménager discrètement une place à des fragments de textes renforçant la polyphonie montrée par la triple énonciation, et tant le second ne s'inscrit que dans un non-lieu imaginaire à mi-chemin entre le référent de la narration et le référent des chansons. Le roman de Fabrice Colin, *Big Fan,* joue également sur cette polyphonie narrative, opacifiée par les délires interprétatifs de Bill Madlock et ses commentaires insérés dans le récit de l'auteur.

En outre, cette exposition polyphonique n'est d'ailleurs pas nécessairement si prononcée. Un feuilletage énonciatif parcourt plus discrètement le recueil *Jesus' Son* qui ne résout jamais véritablement la question de la stabilité de son narrateur parfois intra-diégétique parfois extra-diégétique, et laisse donc ouverte la possibilité d'une polyphonie énonciative. Plus narrative qu'énonciative, la polyphonie est également au cœur de *The Ground beneath*

[1] Voir *supra*, « Œuvre rock et texte : enregistrement et écriture ».
[2] "You have been listening to a panel discussion on a subject yet to be agreed on. Our panelists will now disrobe and paint each other's bodies in colorful native pigments.", (Don DeLillo, *Great Jones Street, op.cit.*, p. 88-89 ; 102.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

her Feet, récit travaillé par la recherche de voix disparues (Gayomart et Vina)[1]. En amont de cette polyphonie, on assiste parfois simplement à un dédoublement à l'instar des dernières phrases du *Corps plein d'un rêve* : « elje a dit, nous ne faison plus qu'une maintenant oui, nos voix se sont confondues, *horses, horses, horses* […] j'ai le corps plein d'un rêve, write it. »[2].

Mais au-delà de la polyphonie et d'une recontextualisation historique, les dispositifs de représentation du rock s'échappent donc parfois dans une mise en fiction qui fait la part belle non seulement à la fictionnalisation du référent mais à l'invention, la déformation et l'affabulation – cette dernière trouvant dans les apparitions de Lenny Bruce le symbole d'une parole en roue-libre, aussi bien au cœur de *Vous n'étiez pas là* que de *Lost Album*. Si cette tendance est une constante des dispositifs fictionnels, elle est malgré tout ici spécifique en ce sens qu'elle s'introduit sans prévenir au sein de genres apparemment emprunts de véracité (essais et chroniques) ou au moins inspirés du réel (vies imaginaires). Chuck Klosterman avoue d'ailleurs sans détour dans *Killing Yourself to Live* sa propension au mensonge :

> Avant tout, il faut que je vous avoue un truc : je mens. […] En fait, vous vous retrouverez peut-être un jour prochain pris dans une conversation sur ce bouquin, et quelqu'un vous demandera ce que ça raconte vraiment, au-delà de la narration rudimentaire d'un voyage transcontinental sur les pas de la mort, basés sur un article de magazine. [3]

Cet aveu ponctuel s'élargit bien souvent à un parti pris refusant une histoire trop connue, une version officielle à son tour accusée dans *Mick Jagger, un démocrate* et *Hymne* de menteuse :

> On vous aussi dit que Mick Jagger est toujours chanteur des Rolling Stones. […] Mensonge encore. La vérité, c'est que Mick Jagger est né en 1969 et mort en 1969. [4]

> un rythme qui perturbait les fausses permanences de l'âme, les temporalités maussadement subies, le récit lénifiant et menteur de l'histoire officielle, et cette fluidité généralisée dont parla, avec une férocité roborative, le philosophe Gilles Châtelet [5]

[1] Voir également comment ce fantasme polyphonique est à l'œuvre dans le second roman de l'auteur *Midnight's Children* (1981), à la fois sur un plan thématique (télépathie du protagoniste, don de divination) et sur un plan narratif (jeux métadiégétiques, brouillage référentiel, ouverture de pistes).
[2] Claudine Galéa, *Le corps plein d'un rêve, op.cit.*, p. 127.
[3] "Let me begin with a confession: I'm lying. […] In fact, there may be a day in the near future when you find yourself in a conversation about this book, and someone will ask you what the story is *really* about, beyond the rudimentary narrative of a cross-counrty death trip based on a magazine article.", (Chuck Klosterman, *KillingYourself to Live*, *op .cit.*, p. 17 ; 27-28.)
[4] François Bégaudeau, *Mick Jagger, un démocrate*, *op.cit.*, p. 6.
[5] Lydie Salvayre, *Hymne, op.cit.*, p. 189.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Dès lors, au sein de *Lipstick Traces, Vous n'étiez pas là, Rosso Floyd*[1] ou encore *Strangulation Blues*, se déploie bien plus qu'une tendance à la fiction, un plaisir de l'écriture en « roue-libre », marquée par l'affabulation et le mentir-vrai, dont Sylvain Courtoux fait part face au statut ambigu de certaines citations auxquelles a recours Clara Elliott :

> Clara, dans son cahier/manuscrit final, ne donne aucune indication de la provenance de cette citation mise en exergue. Aucun moyen donc de savoir si elle est apocryphe ou pas (la question se posera régulièrement, pour nombre de citations, tout au long de ce recueil). Nous l'avons bien entendu gardée – « même si c'est faux c'est vrai » – et je l'ai moi-même traduite. [2]

Le dispositif atteint également un fort degré de complexité dans *Big Fan*, où le paratexte du récit vient légitimer la fiction dans le réel. En effet, la « postface » affirmant le degré de véracité du récit (« pour le reste, tout est vrai »[3]) apporte des éléments « matériels réels », évidemment fabriqués par l'auteur, à savoir les commentaires du personnage sur le récit de l'auteur et le site Internet de la fondation de Bill Madlock[4], légitimant la vérité de la fiction par des éléments extérieurs à elle[5].

Enfin, dans *Lipstick Traces* puis *Vous n'étiez pas là*[6], la narration tend à se nourrir elle-même d'un détournement ludique. Dans le premier cité, la profusion référentielle, l'auto-entraînement du récit rendent opaque le caractère argumentatif du texte et finissent de perdre le lecteur dans un labyrinthe dont la véracité n'est plus l'argument premier et qui est marqué par une poétique de la saturation. Dans le second, la narration propose des réécritures de sketches de Lenny Bruce, imaginairement rapproché de Nico, dans un détournement ludique[7]. Les deux textes, malgré leur statut différent, proposent donc bien plus qu'une recontextualisation de leur objet (les avant-gardes historiques et le punk d'un côté, Nico ou le Velvet Underground de l'autre). Ils ouvrent en effet une multiplicité de possibles à partir de

---

[1] « […] le mise à zéro de toutes les autres valeurs, je ne discute pas… Si en revanche nous passons d'une excellence à une autre excellence, alors…d'une légende à une autre légende… […] J'ai aussi entendu des histoires de collines maudites, de spectres, d'influences… […] » « Vous en voulez encore ? Jimmy était étudiant en peinture : comme Syd. Il avait une maison flottante sur la Tamise : comme Gilmour. Quand il était chez les Yardbirds, il joua dans *Blow-Up*, comme les Pink Floyd dans *Zabriskie Point* : je ne voudrais pas me tromper mais il me semble que le réalisateur était le même, un nom genre Antoniazzi. », (Michele Mari, *Pink Floyd en rouge*, *op.cit.*, p. 232.)

[2] Sylvain Courtoux *in* Clara Eliott, *Strangulation Blues*, *op.cit.*, p. 25.

[3] Fabrice Colin, *Big Fan*, *op.cit.*, p. 219.

[4] *Ibid*., p. 218-219.

[5] « Les bénéfices de cet ouvrage seront renversés à la fondation Scatterbrain, qui gère les intérêts de Bill Madlock, afin de leur permettre de financer son procès en appel. Rendez-vous sur le site : www.scatterbrain.com. », (*ibid*., p. 219.) Le dispositif est d'autant plus redoutable que la page web existe réellement et ne désamorce pas immédiatement le roman.

[6] Alban Lefranc considère d'ailleurs le texte de Marcus comme une référence importante pour sa profusion tenant quasiment du délire verbal.

[7] « Réécrire les sketchs de Lenny Bruce en me remémorant le texte de DeLillo était quelque chose de très stimulant. Je m'amuse à y citer L*a Légende de Saint Julien l'Hospitalier,* dans une perspective du détournement. », («Autour de *Vous n'étiez pas là* », entretien cité.)

nouvelles filiations artistiques (DADA/le punk)[1] et de nouvelles proximités individuelles (Nico/Lenny Bruce), et font de l'affabulation une autre possibilité de dire le réel.

D. Hybridation et survie littéraires

Le passage des figures et thèmes du rock au littéraire participe d'un mouvement de réécriture qui assure la survie « d'unités qui existent déjà ». Ces unités appartiennent à un espace mixte où le rock se mêle donc à d'autres imaginaires collectifs. Cette mémoire hybride semble naturelle dans *Mystery Train,* où Greil Marcus est à la poursuite de fragments « insaisissables » :

> Mon propos dans *Mystery Train* est parti de discours, de romans, de textes politiques : si certains sont évoqués plus longuement que les autres, pour moi, il n'y a aucune différence. Je suis aussi incapable de ruminer sur Elvis sans penser à Herman Melville, que de lire Jonathan Edwards […] sans mettre Robert Johnson en musique de fond. Ce que j'ai voulu faire avec ce livre, quoi qu'il en soit, ce n'est pas une tentative de synthèse mais la mise au jour dans l'imaginaire américain d'unités qui existent déjà. Ces unités sont naturelles, me semble-t-il, mais insaisissables. [2]

Aussi, cette réécriture du rock participe d'une logique mémorielle, au sens où Judith Schlanger la définit dans *La mémoire des œuvres* :

> La mémoire a l'âge de ses centrages, elle est donc bien moins âgée que ses contenus.
> Ce qui fonde l'existence culturelle, ce n'est pas la durée constitutive, c'est l'actualisation, c'est-à-dire l'acte de prise en charge (suite ou reprise) qui donne l'actualité. Ce n'est pas la durée qui donne la survie, c'est la présence actuelle. Les contenus de la mémoire peuvent venir de très loin, mais les enjeux, eux, sont actuels. Peu importe s'ils sont là depuis longtemps : car des enjeux hérités sont eux-mêmes repris chaque fois en charge, sinon ils ne resteraient pas pertinents. De sorte que la mémoire peut avoir à la fois une très longue portée, car elle est riche, et une envergure courte, car l'actualité de ses contenus s'y transforme très rapidement. [3]

Par l'entremise de mythes et de légendes, par une écriture tendue vers la représentation ambivalente, cet espace littéraire contribue à la survie de ces histoires, tant il est bien souvent « bien moins âgé » que les objets qu'il prend en charge.

---

[1] Voir *supra*, « Détournement de la figure spectaculaire de la rock star ».
[2] Greil Marcus, *Mystery Train, op.cit.*, p. 14.
[3] Judith Schlanger, *La mémoire des œuvres, op.cit.*, p. 141.

1. Mythes et légendes

L'histoire a des préludes qui n'ont l'air de rien du tout. Une drôle de façon de danser, des fois. Oui, là elle s'est avancée en dansant. « Sur des pattes de colombe. »

Jean-Jacques Schuhl, *Rose Poussière*

Si « [l]e rock'n'roll n'est que superficiellement une affaire de guitare [et] d'abord une affaire de mythe »[1], ces mythes se propagent finalement par la voix du littéraire[2], à l'instar des écrits de Greil Marcus ironiquement qualifié par Chuck Klosterman de « supercerveau hydroélectrique » pour ses analyses sur le « choc de la reconnaissance » melvillien[3]. En effet, les récits construisent en premier lieu un rapport particulier à la légende, qui prend la forme d'un savoir prospectif *a priori*. Cette propension à réécrire l'histoire sous le joug d'une destinée est par exemple au cœur des *Chroniques* dylaniennes qui rappellent sans cesse le caractère téléologique du parcours de Zimmerman : « Je venais de très loin et j'avais commencé tout en bas. Mais le destin allait bientôt parler. J'avais l'impression qu'il me regardait moi et personne d'autre. »[4]. Cette impression d'une connaissance anticipée de l'avenir, d'une « prescience »[5] est d'ailleurs également attribuée aussi bien à Jimi Hendrix qu'à Nico[6] et traverse de façon prononcée le texte de Guy Darol dans son appréhension d'une circularité temporelle à l'origine de la cosmogonie de Zappa. Cette proximité de ces différentes figures interroge ainsi la représentation littéraire d'un personnage spectaculaire sous les traits d'une divination illocutoire.

Dans le récit de Michele Mari, un des intervenants (Robyn Hitchcock) interroge également cette constitution de la légende à propos de Brian Wilson, présenté sous les traits du génie torturé et incompris – le portrait de Nick Kent dans *The Dark Stuff* insistant également sur cette composante géniale et obsessive[7] :

---

[1] "Rock'n'roll is only superficially about guitar chords; it'sreally about myth.", (Chuck Klosterman, *Killing Yourself to Live, op.cit.*, p. 124 ; 165.)

[2] Pour quelques exemples de ces mythifications littéraires des artistes, voir *supra*, « Hybridations mythologiques : réécriture et transposition ».

[3] "Hydroelecric brainiac", "the shock of recognition", (*Ibid.*)

[4] "I'd come from a long ways off and had started from a long ways down. But now destiny was about to manifest itself. I felt like it was looking right at me and nobody else.", (Bob Dylan, *Chronicles, op.cit.*, p. 22 ; 36.)

[5] « Le Manifeste des Temps Nouveaux et de leurs inévitables changements que Hendrix annonçait dans une sorte de prescience, et qui allaient un jour proche l'écraser mais il ne le savait pas encore. » (Lydie Salvayre, *Hymne, op.cit.*, p. 193.)

[6] « Vous savez déjà […] Vous n'attendez rien, vous ne mendiez pas, vous êtes là parce que vous le valez bien […] parce que vous ne pouvez pas imaginer qu'on puisse faire autre chose à votre âge. » (Alban Lefranc, *Vous n'étiez pas là, op.cit.*, p. 51.)

[7] Voir Nick Kent, *The Dark Stuff, op.cit.*, p. 1-74.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

> Les éléments de la légende étaient tous là, le génie tourmenté [Brian Wilson] qui écrit de petites chansons idiotes pour les baigneurs de Californie, son expérimentalisme caché, ses ambitions frustrées, la folie, puis la mort tragique de ses deux frères, il y avait tout et pourtant même lui est devenu une matière pour spécialistes. […] elle ne prend pas la légende, elle ne prend pas… Je suis perplexe… Je ne voulais pas parler de ça, mais de mon rapport avec lui… lui qui, quand je compose ou quand je chante, se juche sur ma tête comme un vautour… il est mon obsession, mon *horla*… il me possède, il me domine, mais il n'y a pas que comme ça que j'arrive à créer…ébranlé par le démon que je crée, mais *qu'est-ce que* je crée ? [1]

Enfin, les termes eux-mêmes sont repris à de multiples occurrences, à commencer par la légende élevée au rang d'allégorie sans cesse en train d'être réécrite dans *Hymne* : « Et la Légende dit qu'il alla jusqu'à suivre Buddy Guy à la trace, d'un club à l'autre de New York, afin de l'enregistrer sur un magnétophone portatif et de pouvoir, tout à son aise, l'étudier dans sa chambre. »[2].

2. (Contre)points de convergence : « sortir du monde euclidien »[3]

> Nous avons besoin de croire, de contempler et d'aduler. D'images contrastées auxquelles s'identifier.
>
> Laure Limongi, *Fonction Elvis*

Enfin, refusant la totalité et la fixité, les textes s'efforcent « pour sortir du monde euclidien » de façonner des associations insolites, de laisser les alternatives ouvertes, les problématiques flottantes, de ne pas tenir un discours trop arrêté ou au contraire de le déconstruire immédiatement après sa tenue. Cette volonté est explicite en premier lieu dans la description de personnages ambigus à l'instar du portrait de « Shane McGowan, la lune dans le caniveau » – leader charismatique des Pogues – brossé par Nick Kent dans *The Dark Stuff* :

> Il fait preuve d'un attachement très romantique à son héritage celtique, mais ses manières, son attitude, sont celles du zonard punk londonien typique. Disons qu'il y a chez lui un délicat mélange d'aristocrate et de crétin, de dandy et de dadais. Il n'a pas son pareil pour faire rimer académique avec bordélique. [4]

A la frontière du dandy et du dadais, de l'académique et du bordélique, l'artiste irlandais illustre ce désir d' « images contrastées » évoquées dans l'exergue tiré de *Fonction Elvis*. Si cette synthèse rejoint à coup sûr le pouvoir d'incarnation d'un artiste devenu mythe[5],

---

[1] « Dix-neuvième lamentation, Robyn Hitchcock », (Michele Mari, *Pink Floyd en rouge*, *op.cit*, p. 166.)
[2] Ou encore : « La Légende raconte qu'un jour, lui, le calme, le réservé, le patient, le mec cool, s'enflamma de colère […] », (Lydie Salvayre, *Hymne*, *op.cit.*, p. 93 ; 205.)
[3] Claudine Galéa, *Le Corps plein d'un rêve*, *op.cit.*, p. 72.
[4] "He is obviously ensnared in the grand romance of his Celtic heritage, but his manner and bearings are all those of the London wide-boy punk. Certainly, as traditions go, he has a rare talent for mixing the Byronic with the moronic.", (Nick Kent, *The Dark Stuff*, *op.cit.*, p. 214 ; 245-256.)
[5] Voir *supra*, « La rock star : une figure médiatique ».

il témoigne aussi de ce besoin d'une lutte incessante contre le manichéisme, largement explicitée dans le récit de Laure Limongi :

> Un nouvel âge d'or vénérant le masque de fer d'un frère qui est un mythe. Celui de la rencontre de deux mondes, l'abolition du manichéisme sous mèche brune gominée, si sombre. Syncrétisme versus ségrégation. Utopie incarnée. Noir, Blanc, Noir. Sans le savoir. [1]

Si la rétrospection confère au King une désinvolture (« sans le savoir ») à jamais disparue, Elvis Presley fait néanmoins partie de ces figures associées de façon récurrente à une synthèse des contraires : « le visage ET le masque de fer », « Jekyll ET Hyde », « Caïn et Abel », « Blanc ET Noir », « d'un même mouvement »[2]. « Expression d'une fusion des âmes au-delà des apparences »[3], au même titre que Dylan[4] ou Hendrix, le King dépasse les dichotomies classiques homme/femme[5], authenticité/artificialité, nord/sud, rock/folk/blues. Dylan et Hendrix sont d'ailleurs des pièces majeures de la démonstration de Perry Meisel dans *The Cowboy and the Dandy*, alors qu'*Hymne* fait également la part belle à cette figuration cristallisée des contraires dans son portrait en creux du mythe hendrixien[6], notamment dans sa mise en scène d'una androgynie de l'artiste, qu'Yves Adrien présente comme un « voeu auroral, transmutation des sexes, stratégie de l'ochidée projetant ses raciness vers le ciel pour un supérieur destin de lumière »[7]

Ce procédé possède en un sens une explication historico-musicale, dans l'origine métissée du rock'n'roll, mais cette écriture des antagonismes se déplie hors de cette contingence première, en affichant une individualité consciemment ambivalente[8] : « [i]l est

[1] Laure Limongi, *Fonction Elvis, op.cit.*, p. 44.
[2] *Ibid.*, p. 71.
[3] « L'expression d'une fusion des âmes, au-delà des apparences. Une musique sacrée qui envoûte la chair sans restriction. L'infinie passion, violente, et sa fragilité. Le souvenir du petit oiseau en cage. Son chant perdu. », (*Ibid.*, p. 34.)
[4] « Bob Dylan fut le nouveau barde pop. Son apparence physique mettant en avant sa fragilité féminine (voir les couvertures de *Bring It All Back Home* et *Highway 61*) concourut à donner du folk-singer une image nouvelle. Andy, lors des images de Bob à la Factory, fut frappé par son allure de prince noire portant des chemises en satin à pois. La Duchesse, pérorant avec Andy, révélera toute sa frustration : « Ce ne sont pas des *hommes* (elles mettaient Brian Jones dans le même panier) mon cher. Je les aime grands et baraqués, divins comme Gregory Peck. », (Michel Bulteau, *New York est une fête, op.cit.*, p. 182.)
[5] Voir notamment Lydie Salavayre, *Hymne, op.cit.*, p. 154.
[6] Voir l'énumération des qualificatifs dans *Hymne, ibid.*, p. 239.
[7] Yves Adrien, *2001, Une apocalypse rock, op.cit.*, p. 25.
[8] Ici la complexité est quasiment une norme parfois construite, souvent consciente et en tout cas assurément affichée.

incompréhensible, insondable. Est-il homo ou hétéro ? Un cave ou un truand ? D'ailleurs quel âge a-t-il au juste ? Il affiche toutes ces contradictions avec un sang-froid étonnant, Baz. »[1].

Le texte de Guy Darol symbolise ce phénomène en associant Frank Zappa à la divinité gréco-romaine Mercure/Hermès, incarnation d'une ambivalence protéiforme et d'une ouverture indépendante :

> Au-dessus du sofa volant, auréole le visage ailé. Mais, il faut recourir à la loupe pour déchiffrer sous le menton éphèbe la devise *In God We Trust*. L'argent est le sujet de « Can't Afford No Shoes » en tant que pièce manquante pourrait-on dire. S'il parvenait à trouver dix cents (*a dime*), voire cinq (*a nickel*), le narrateur pourrait s'acheter des chaussures. Alors peut-être qu'il s'élèverait lui aussi, à la façon de Mercure.
> Symbole de l'ambivalence, radieux et obscur, musicien et séducteur, Hermès/Mercure nous fait penser que Zappa n'hésita jamais à franchir les barrières au prix fort. Il lui en coûta d'être animé du désir de connaître, y compris au-delà du possible. Son souci d'indépendance, son envie de promouvoir des œuvres (qui aurait édité, en 1968, les frénétiques cantilènes de Wild Man Fischer ?) et de natter les styles, son *touring* musical et le désir constant, souvent frustré, de former des orchestres le confrontent en permanence au problème économique. [2]

Et si Zappa tient de cette figure, son album doit beaucoup à un élément-clé, seuil, point de passage ou nœud :

> Zappa est un pont routier qui unit la fantaisie et le désastre, le rêve et la réalité. *One Size Fits All* est le nœud de toutes les questions et l'une d'elle, sans aucun doute, touche au conflit majeur, celui qui oppose la mort à la vie. Qu'elle soit résolue préalablement par une soumission à la défaite ou une insurrection mystique, la question n'est jamais ignorée. Pour Zappa, *jamais plus* n'existe pas puisque le temps se distingue de la flèche d'Eddington. Il n'y a ni commencement ni fin. [3]

A contrario, dans le récit de DeLillo, le personnage d'Opel en vient à incomber son monolithisme à une certaine contamination culturelle, motif d'une « civilisation par le réflexe ». Par là même, elle indique la difficulté de conserver sa capacité de distinction. La narration lie d'ailleurs cette question à celle d'une authenticité du bruit, montrant comment Bucky Wunderlick acquiert peu à peu à cette distanciation de l'événement :

> Je n'étais pas malheureux d'être là où j'étais. Ici les choses n'étaient pas dépourvues d'émanations. Les distances étaient justes *; le bruit n'était pas déguisé* ; l'air était autorisé à circuler sans être recyclé. Mais cette complétude paraissait pour le moins inapte à me contenir. Je grattai une allumette et l'approchai d'une des bougies au-dessus de l'évier. Opel fit mine d'en fuir la maigre lueur en s'enfouissant davantage encore dans les profondeurs du lit.
> « Les gens se mettent à devenir d'un seul bloc, dit-elle. Regarde-moi, par exemple. Autrefois, il y avait des nuances en moi. Maintenant je suis d'un bloc. La civilisation par le réflexe. » [4]

[1] "[…] that of making him incomprehensible and unknowable. Is he gay or straight? Is he nob or job. Incidentally, how old is he, exactly? He's carried all of this off with a most astonishing sang-froid, Baz.", (Will Self, *Dorian*, *op.cit.*, p. 129 ; 174.)
[2] Guy Darol, *Frank Zappa/One Size Fits All*, *op.cit*., p. 65.
[3] *Ibid*., p. 76.
[4] Don DeLillo, *Great Jones Street*, *op.cit.*, p. 100-101. [je souligne]

En outre, le titre de l'album de Zappa *One Size Fits All* et de son récit éponyme empruntent de manière récurrente à cette écriture des contraires qui tente d'associer l'inconciliable mais pas nécessairement par la mise en place d'une transcendance dialectique. Au contraire, le récit fait sans cesse étalage de « [l]'humour carnavalesque » de l'album qui « dissimule probablement l'inquiétante question de l'entropie indissociable de toute trajectoire humaine. »[1]. Cette dimension carnavalesque cède la place chez Claudine Galéa à un relativisme objectif quant à la vérité multiple de Patti Smith :

> Patti, au cours des années, on a dit, on a écrit beaucoup de choses sur toi. On a dit tout et son contraire : Chamane, pythie, poétesse vaudou […] Tout n'est pas faux. Rien n'est absolument vrai. De l'extérieur, on se trompe. Moi aussi je me trompe. Je me trompe sans doute sur toi. [2]

L'apposition des qualifications (« chamane, pythie, poétesse vaudou ») apparaît ici comme le moyen privilégié de ce maintien des antagonismes, à l'image de la multiplication adjectivale dans *Hymne* où de ce jeu des substantifs pour désigner Dylan (*Figures de Bob Dylan* ou *I'm not there*). D'ailleurs cette tendance se matérialise effectivement dans le texte de Claudine Galéa, avec une énumération d'alternatives qui exemplifient la proposition les précédant :

> Il faudrait des années pour jouer avec les techniques d'assemblage, de croisement, de tissage et d'hybridation qui ne rendent pas les mondes et les moi exclusifs l'un de l'autre, agir OU rêver, vivre OU écrire, réel OU fiction, vérité OU mensonge, bonne OU mauvaise, mère OU fille, maintenant OU jamais, passé OU présent, ici OU là, théâtre OU roman, enfant OU adulte, tête OU corps, émotion OU idée, fille OU garçon, Patti OU moi, je OU elle.
> Des années et des batailles pour sortir du monde euclidien et faire se rejoindre des parallèles. [3]

Ce refus de l'exclusivité fait finalement écho à de multiples points déjà observés : la mise en scène de la schizophrénie, le refus de la totalité et son contrepoint, la fascination pour la rupture ou encore la recherche d'un style intermédiaire. Elle interroge également quant au mécanisme de causalité qui fonde cette omniprésence relativiste dans cet espace littéraire. En effet, parmi les nombreux travaux sur la postmodernité ou les théories de la déconstruction, il est possible de trouver de multiples essais sur la paranoïa[4], l'identité altérée[5], le métissage[6] ou la schizophrénie de l'homme contemporain. Aussi, il est difficile de voir si ces différents récits participent du même mouvement que ces diverses théories en esquissant la

[1] Guy Darol, *Frank Zappa/One Size Fits All*, *op.cit.*, p. 43.
[2] Claudine Galéa, *Le Corps plein d'un rêve*, *op.cit.*, p. 114-115.
[3] *Ibid.*, p. 72.
[4] Voir Friedric Jameson, *La totalité comme complot*, *op.cit.*
[5] Voir par exemple Michel Freitag, *L'oubli de la société*, *op.cit.*, p. 139-185.
[6] Voir Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

représentation d'une réalité sociale ou s'ils incarnent finalement la postérité de ces modèles inconsciemment ou consciemment intégrés par leurs auteurs.

Dans tous les cas, au travers de ces constructions littéraires (actualisation de légendes, affabulations créatrices, écriture de l'ambivalence ou encore dispositifs polyphoniques), cet espace se pose sinon comme la mise en scène, au moins comme le symptôme de l'époque en constituant en acte sa mémoire littéraire. En ce sens, le rock s'affirme comme un seuil d'entrée dans l'imaginaire contemporain. En outre, un ultime exemple de ces tensions – ici entre culture de masse et culture sérieuse – annonce les problématiques à venir des deux chapitres suivants : la construction de communautés autour du rock et la renégociation de catégories axiologiques :

> Et parce qu'il avait à la fois cette humilité profonde des gens du peuple et une exigence en matière de musique dont il n'abaissa jamais le niveau, parce qu'il était en même temps la modestie et l'audace faites homme, parce qu'il ancra dans la tradition nationale et dans les formes les plus anciennes de la musique noire les innovations musicales les plus avant-gardistes, parce qu'il affirma l'héritage et que, pour le garder vivant, il l'électrifia et le psychédélisa, il put occuper ce point de conjonction exceptionnel entre la culture populaire qui commençait à se défigurer en culture de masse et la haute culture destinée à l'élite. […] Or ils ne sont pas nombreux, dans l'histoire des hommes, ceux qui connurent le bonheur, de leur vivant, de vivre le vertige d'une telle rencontre sans rien concéder d'eux-mêmes et sans flatter le goût commun. [1]

[1] Lydie Salvayre, *Hymne, op.cit.*, p. 187-188.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

CHAPITRE III.

UN (RE)SAISISSEMENT ETHIQUE CONTRE LE SPECTACULAIRE : DE QUELQUES COMMUNAUTES INTERPRETATIVES

L'actualisation du rock dans les textes littéraires est également un recours contre la fixation du sens qui est le devenir de toute subculture[1]. Cette mémoire musico-littéraire tend ainsi à affirmer la difficile récupération de ces œuvres, tout autant accessibles mais peut-être moins disponibles que les « artefacts-enregistrements ». Surtout, cet espace contemporain dessine également un propos éthique en traversant différentes conceptions de la communauté. Il lie donc implicitement la distanciation d'une imagerie spectaculaire à la question éthique du collectif mais également à une renégociation de la dialectique norme/marge, qui est dans le cas du rock trop souvent caricaturée.

I. Ethique et communauté

Le rock induit en premier lieu un rapport éthique à la question du groupe, du collectif voire du communautaire. Cette question traverse les textes où sont déclinées différentes formes et différentes idées de la communauté[2]. Ces dernières sont perceptibles dans des cercles aux dimensions et aux arrière-plans divers. On se proposera de parcourir ces différents cercles en débutant par la sphère la plus large qui actualise une certaine idée de la communauté, avant d'analyser plus concrètement différentes formes prises par le collectif romanesque et de conclure en postulant l'existence d'une « communauté idéale » autour du triptyque artiste – album – auditeur de rock.

A. Quelconques individuels et collectifs

Si comme l'énonce Jean-Luc Nancy, « la musique donne une cadence à l'être-ensemble »[3], le rock rythme la constitution d'entités collectives dont certaines sont en filiation avec les théories contemporaines de la communauté[4]. Et si dans *Rose Poussière*, « les groupes

[1] Voir *supra*, « Introduction : face à la récupération ».
[2] Sur cette question, voir par exemple, « L'idée de communauté », *Parachutes*, n°100.
[3] Jean-Luc Nancy, « La scène mondiale du rock », art.cit., p. 79.
[4] A propos de ces différents débats sur la notion de communauté et la littérature voir le numéro 41 d'*Etudes littéraires* paru en février 2010 et Aurélien Bécue, Romain Courapied, Emilie Etemad, Chloé Tazartez,

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

anglais sont surtout des groupes » et « ne sont musiciens qu'accessoirement », c'est parce que « la musique ne sert de prétexte qu'à faire des choses ensemble »[1]. On trouve ici à la fois l'aspect performatif de la « communauté qui vient » d'Agamben et de la « production de soi »[2].

Surtout, le rock est un catalyseur important des tensions sociales car il met à distance le jugement et la prégnance d'une communauté donnée. C'est par exemple le cas du jeune Elvis dans sa *Fonction* dont le rapport à la communauté environnante évolue très rapidement au gré de son succès public et commercial :

> A Memphis, le jeune Elvis est une honte pour la communauté parce que son art est vulgaire et commun, clinquant. D'abord. Puis – les choses vont vite – on le considère « comme un brave jeune homme ». […] Blanc avec une voix de Noir et toujours les Cadillac. [3]

Passant de la honte au « brave jeune homme », l'ambigüité entourant Elvis engendre bien une suspicion à l'égard des ensembles communautaires traditionnels (ici le voisinage et la ville – plus loin le pays). Cette même méfiance de la collectivité quotidienne est à l'œuvre dans *Hymne*, où la narration montre un Jimi Hendrix se débattant avec sa réduction à la condition raciale qu'on lui impose :

> Lui ne voulait à aucun prix se laisser enfermer dans une seule cause, fût-elle la plus généreuse. Lui ne voulait à aucun prix se laisser enfermer dans sa condition de Noir. Il était un homme avant d'être un noir (il essayait en tout cas de s'en convaincre). Un homme égal en détresse aux autres hommes. Un homme égal en solitude aux autres hommes. Et qui se colletait à un engagement tout autre que celui que les Panthers voulaient lui extorquer : celui, obscur, déraisonnable, qu'il avait pris depuis longtemps avec la Musique, celui qu'il avait signé au bas d'un contrat que le destin lui avait confié d'incompréhensible manière. [4]

Cet enfermement dans une condition originelle semble d'ailleurs se perpétuer, de la problématique de la couleur à l'emprisonnement contractuel, Hendrix cherchant dans *Hymne* à se débattre avec les cadres que l'extérieur impose sur sa propre identité. En outre, face à

« Pouvoirs de la littérature, modèles de la communauté. Introduction », actes de la journée d'études « Pouvoirs de la littérature, modèles de la communauté » (Groupe Phi/CELLAM), publié le 14/03/2012 [en ligne], URL : http://www.cellam.fr/?p=2568

[1] « Les groupes anglais sont surtout des groupes. Ils ne sont musiciens qu'accessoirement. La musique sert de prétexte à faire des choses *ensemble*, et à faire entendre *ensemble* les choses. Les choses plus que les sons. Ils préludent aux groupes armés. Il y a dans leurs amplis Marshall, leurs effets Larsen (Yep, ouaouh, yap), leurs effets (vêtements), dans tout ce qui *entoure* leur musique le pressentiment d'un orage somptueux, d'une destruction en beauté. », (Jean-Jacques Schuhl, *Rose Poussière*, *op.cit.*, p. 45.) Voir *supra*, « Déconstruction de la figure spectaculaire de la rock star ».

[2] Voir à nouveau l'étude de Damien Tassin, *Rock et production de soi* ou celle de Fabien Hein, *Le monde du rock, une ethnographie du réel*. Voir *supra*, « Les moments symboliques : entre idéal et pratique quotidienne ».

[3] Laure Limongi, *Fonction Elvis*, *op.cit.*, p. 35.

[4] Lydie Salvayre, *Hymne*, *op.cit.*, p. 204.

cette double aliénation, c'est à nouveau la recherche d'une singularité quelconque qui semble parfois primer :

> Elle était belle de façon assez neutre, n'irradiant aucune lumière, se définissant elle-même en termes de corrosion, petite chose maigre, presque blonde, sans aucun rapport avec l'intransigeance du tempo de sa vie, une femme du Sud, difficile à se rappeler comme à oublier. [1]

Ce dénuement visant à devenir *quodlibet* refuse alors tout sentiment d'appartenance autre que le sentiment le plus commun et le plus partagé de l'humanité. Ce mouvement de suspicion se déplace de façon récurrente vers la nation à l'instar d'un poème de Patti Smith dans lequel elle interroge l'appartenance à la nation américaine[2]. Mais cette défiance ne se façonne pas seulement à l'encontre des communautés traditionnelles. En effet, dans *Great Jones Street,* la communauté agricole de « Happy Valley », au nom paradoxalement ingénu et apparemment symptomatique des différentes structures collectives issues des *sixties,* se révèle au contraire être une trouble organisation mafieuse aux objectifs à la fois marchands (deal de drogue) et politiques (lutte pour le libéralisme et la propriété individuels) :

> D'abord, qu'est-ce que Happy Valley ? Happy Valley est la communauté agricole de Happy Valley. Nous nous définissons à mesure que nous progressons. Nous cherchons notre identité. Voilà pourquoi nous sommes venus à New York. Nous sommes venus ici pour nous trouver. Deuzio, où nous situons-nous sur la gamme ? OK, il faut que je vous dise. Au diable l'environnement. Au diable les légumes frais. Au diable le Tiers Monde. Au diable toute idée de religion, de Dieu et d'univers. Nous croyons en l'idée de rendre l'idée de vie privée à l'idée de vie américaine. L'homme primate a cédé la place à l'homme véhicule de transport de masse. L'homme de masse n'est pas libre. N'importe qui ayant deux sous de jugeote sait cela. Happy Valley est libre. Libre et de plus en plus libre. […] Nous espérons vendre de la dope en gros pour avoir les moyens financiers de construire à l'intérieur. Ce n'est pas un concept facile à expliquer, à comprendre, ou à défendre. Mais nous sommes convaincus que tu es la dernière personne auprès de laquelle nous devions nous défendre. [3]

Ce curieux amalgame d'utopie révolutionnaire critiquant violemment le mouvement hippie, de pragmatisme identitaire et d'une idéologie libéraliste opaque marquée par des

[1] "She was beautiful in a neutral way, emitting no light, defining herself in terms of attrition, a skinny thing, near blond, far beyond recall from the hard-edged rythms of her life, Southwestern woman, hard to remember and forget.", (Don DeLillo, *Great Jones Street, op.cit.*, p. 12 ; 21.) Voir également *supra*, « Déconstruction de la figure spectaculaire de la rock star ».

[2] Voir Patti Smith, *Early Work, op.cit.*, p. 12.

[3] "First, what is Happy Valley? Happy Valley is the Happy Valley Farm Commune. We've defining ourselves as we go along. We're seeking our identity. That's why we came to the city. We came here to find ourselves. Second, where are we located on the spectrum? Okay, I have this to say. To heck with the environment. To heck with fresh vegetables. Heck with the third world. Heck with all idea of religion, God and the universe. We believe in the idea of returning the idea of privacy to the idea of American life. Man the primate has given way to man the mass transit vehicle. Mass man isn't free. Everybody knows that who's got one iota of common sense. Happy Valley is free. Free and getting free. […] We're hoping to wholesale dope to make money to build inward. This isn't an easy concept to explain, understand or defend. But we believe you're the last person we have to defend ourselves to.", (Don DeLillo, *Great Jones Street, op.cit.*, p. 193-194 ; 209-210.)

arguments tautologiques témoigne à nouveau du délitement de l'optimisme enchanté des années soixante. Mais outre ce délitement, c'est également la forme de la communauté politique ou idéologique qui est ici montrée comme structure d'aliénation. En ce sens, le roman de DeLillo participe également de cette déconstruction de modèles communautaires dont la « Happy Valley » est la dégénérescence la plus radicale. De la même façon, *Human Punk* ne cesse d'insister sur une compréhension très quotidienne et simplifiée de la culture collective : « Pour moi, la culture, c'étaient les gens que je connaissais et l'endroit où je vivais, la musique que j'écoutais, la manière dont je me comportais. »[1].

Aussi et de différentes façons, les textes indiquent ce geste de recentrement éthique[2], qui accompagne ou exemplifie la redéfinition contemporaine du sentiment communautaire. Ce « retour du réel »[3] est notamment présent aussi bien dans le propos de l'essayiste Simon Reynolds[4], le geste des électriques[5] que dans divers récits (vies imaginaires et romans confondus). Si un des risques inhérent à ce virage éthique est de le rabattre sur la production poétique comme le note David Christoffel dans « Poésie rock, aller simple » [6], il est néanmoins explicite de l'investissement littéraire – et notamment fictionnel – dans la mise en scène d'autres formes collectives que l'on se propose désormais d'explorer.

[1] "For me, it [culture] was the people I knew and the place I lived, the music I listened to and the way I behaved.", (John King, *Human Punk*, *op.cit.*, p. 205-206 ; 289.)

[2] « Il n'y a possibilité de l'éthique que si l'ontologie – qui réduit toujours l'Autre au Même – lui cédant le pas, peut s'affirmer une relation antérieure telle que le moi ne se contente pas de reconnaître l'Autre, de s'y reconnaître, mais se sent mis en question par lui au point de ne pouvoir lui répondre que par une responsabilité qui ne saurait se limiter et qui s'excède sans s'épuiser. », (Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983, p. 73.)

[3] Voir Hal Foster, *Le retour du réel*, *op.cit.*

[4] « Le mouvement postpunk se sentait aussi concerné par les stratégies de production musicale que par ce qui touchait au « monde réel ». », (Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again*, *op.cit.*, p. 26.)

[5] Voir Lucas Hees, « Préface », art.cit., *op.cit.*, p. 26-27; 35.

[6] « Quand, à l'occasion du chantier THÉORIES-DOC(K)S, Sylvain Courtoux propose un jeu sur le « rapprochement rock et littérature », il parle d'une « interchangeabilité imaginaire des deux ». Et quand, en guise d'apprentissage du petit jeu, il propose quelques exemples d'analogies, il s'agit de comparer les positions « symboliques, réelles ou imaginaires » de tel poète avec tel chanteur ou groupe de rock. Ainsi, Sylvain Courtoux tente d'arracher Lucien Suel à son héritage poétique (*Beat Generation*), pour le réévaluer par une comparaison à *The Fall*. Bien entendu, au-delà du jeu, il s'agit pour l'auteur d'offrir une typologie de la poésie contemporaine suivant des critères éthiques, si ce n'est comportementaux. En comparant tel éditeur de poésie à tel label de musique, il s'agit de mettre en exergue les enjeux socio-politiques que portent les différentes générations de poètes ainsi abordées. Chaque fois, il est bien entendu que le débat sur sa comparabilité au rock est, pour la poésie, un moyen de se présenter comme une activité et un ordre de préoccupations éminemment plus clandestins. », (David Christoffel, « Poésie rock, aller simple », art.cit., p. 146.)

B. Modèles collectifs

Si le rock fournit des possibles collectifs sur lesquels nous reviendrons, les textes n'en négligent pas néanmoins des modèles quotidiens de collectivité. En effet, le groupe n'est par exemple parfois qu'une parodie d'une microsociété dans laquelle doit également s'organiser le vivre ensemble – ou son refus : le *split* du groupe (*The Dwarves of Death, The Ground beneath her Feet, Jack Frusciante, RossoFloyd*, « Les cinq strip-teases de Courtney Love », la rupture amoureuse (*High Fidelity, Juliet, Naked*), la fin d'une amitié (*Dans les rapides*). Si cette idée peut tenir du cliché, les textes présentent néanmoins dans leur mise en scène du rock, nombre de recompositions collectives de l'individu des plus négatives (solitude et enfermement) aux plus virtuelles (blogosphère), des plus traditionnelles (famille, profession, amitié) aux plus expérimentales ou marginales (Hell's Angels, Merry Pranksters, Happy Valley, les divers groupes décrits dans *Les Déclassés* ou « La communauté de la guerre des punks allemands »[1]).

Aussi, le collectif est montré sous toutes ses formes, depuis les expériences narratives endogènes dans *Hell's Angels* et *The Electric Kool-Aid Acid Test* à la mise en scène de la communauté de fans de Tucker Crowe dans *Juliet, Naked*. Les deux premières participent donc d'un récit quasiment immédiat d'une aventure communautaire, dont la spécificité impose ses prérogatives à l'écriture, d'une façon restrictive (les Hell's Angels demandant dans un premier temps à lire tout écrit de Thompson les concernant) ou additive (la progression emphatique du style de Wolfe aux côtés des Merry). Néanmoins et outre l'insertion réussie des narrateurs-auteurs, ces structures apparaissent datées au regard de leur ancrage dans des années révolues, appartenant en un sens à une parenthèse dont de nombreux textes rappellent qu'elle est – heureusement ou malheureusement – achevée (*Great Jones Street, Little Heroes* par exemple).

La dernière explore les possibilités des nouveaux collectifs virtuels, en rassemblant autour d'une ancienne gloire du folk rock, des fans du monde entier partageant leurs informations, trouvailles et impressions sur la carrière de Crowe. Si la virtualité de cette structure apparaît au grand jour devant les difficultés de son couple, elle témoigne de la force qui unit les amateurs d'un artiste, d'un courant musical et qui peut se muer en collectif

[1] « Et donc Ole et Frank avaient fondé leur propre communauté. Ils y faisaient tout et tout le temps. C'était une communauté fermée au monde dont ils étaient les seuls membres. La communauté de la guerre des punks allemands. », (Jaroslav Rudiš, *La fin des punks à Helsinki, op.cit.*, p. 73.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

identitaire (la subculture) ou tout simplement en une communauté éphémère rassemblée autour des résonances du rock.

C. Vers la communauté idéale ?

> S'ils savaient que vous étiez un rocker ou un fan, ils vous traitaient tout de suite mieux.
>
> Chuck Klosterman, *Killing Yourself to Live*

La formation performative de communautés autour du rock prend d'emblée une tournure ambivalente, avec la fascination de la Happy Valley pour Bucky Wunderlick dans *Great Jones Street* :

> Nous sommes ton image de groupe, Bucky. Tu es entré à l'intérieur pour rester. Tu as toujours eu une longueur d'avance sur ton temps, et cette fois elle est plus grande encore. Te démythifier toi-même. Rester caché. Eriger des murs. Arracher les fantasmes de ta légende. Te réduire à des minimums. Ton intimité et ton isolement sont ce qui nous donne la force d'être nous-mêmes. Nous étions les victimes consentantes de ta musique. Maintenant nous sommes les acolytes de ton silence. [1]

Aux confins de la déconstruction et du pouvoir médiatique de la rock star, le roman de DeLillo se propose ici de renverser le rapport de domination entre l'idole et ses fans. Ce renversement met également en perspective le rapport hiérarchique qui se résorbe à mesure que la musique de Wunderlick s'est estompée en silence. Alors, si cet exemple précis n'a pas forcément à voir avec une dimension éthique de la communauté, il induit malgré tout la force que celle-ci puise autour des échos du bruit – l'absence de ce dernier conduisant l'artiste à être dépassé par son propre public.

Aussi, pour définir au mieux une communauté auditive (ici le public du metal), Chuck Klosterman déploie dans *Fargo Rock City* un propos apparemment simple et peu contestable :

> Puisque personne ne peut se mettre d'accord sur ce qu'est le metal (ou sur quels groupes ont droit à ce qualificatif), le seul indice est de voir qui se tient à vos côtés dans les concerts. Ces gens sont vos pairs ; en pratique, vous êtes eux. Le metal est un genre fondamentalement défini par son public et l'a toujours été. [2]

---

[1] "We're your group image, Bucky. You've come inside to stay. You've always been one step ahead of the times and this is the biggest step of all. Demythologizing yourself. Keeping covered. Putting up walls. Stripping off fantasy and legend. Reducing yourself to minimums. Your privacy and your isolation are what we give us the strength to be ourselves. We were willing victims of your sound. Now we're acolytes of your silence.", (Don DeLillo, *Great Jones Street, op.cit.*, p. 194 ; 210.)

[2] Chuck Klosterman, *Fargo Rock City, op.cit.*, p. 39.

L'aspect quasiment tautologique de ces formulations n'est peut-être pas si naïf qu'il pourrait le paraître. En effet, dans cette identification réciproque d'un fan à l'autre se déploie à la fois une égalité symbolique entre chacun dans le temps du concert et la possibilité que cette communauté d'interprétations se rejoue à chaque moment de la performance, d'un concert à l'autre ou durant les discussions les précédant ou les suivant.

Aussi, cette définition pragmatiste peut être élargie à d'autres publics que celui du metal et Greil Marcus fait d'ailleurs de cette « expérience commune de la culture populaire » une pratique démocratique[1] :

> La tension entre la communauté et l'indépendance, entre la distance vis-à-vis du public et l'affection qu'on lui porte, entre l'expérience commune de la culture populaire et les talents d'artistes qui à la fois s'inscrivent dans cette expérience et la transforment – tous ces aspects font du rock'n'roll, à son meilleur, un art démocratique […]. [2]

Cette construction en acte de la communauté s'inscrit donc dans une perspective pragmatiste et l'ensemble des textes ne cesse de postuler l'instauration de communautés éphémères et performatives dont la fragilité est également la plus grande force. La force de ces logiques symboliques est d'ailleurs également soulignée par son versant antagoniste à savoir l'impossibilité manifeste de matérialiser tout horizon interprétatif en commun dont Chuck Klosterman souligne l'aspect à la fois vertigineux et stimulant[3]. Cette dimension performative se déploie par exemple dans *Rose Poussière,* où le groupe est habillé par le bruit et où l'écoute est dirigée non vers la scène mais vers un lieu intermédiaire partagé et en expansion :

> Ces groupes nous font entendre de l'électricité. Ils s'habillent magnifiquement pour cela, ou plutôt : cela les habille magnifiquement. Ce n'est pas eux qu'on entend (qu'on vient entendre) : c'est l'électricité, le velours, l'orage ; 5000 personnes qui leur ressemblent de plus en plus à toute vitesse et qui ne pourront plus supporter ensuite leur vie quotidienne, qui copieront leur lyrisme et leur sarcasme mélangés. [4]

---

[1] « Toutes les *seventies* filent ce coton-là : […] négation après-coup du moment démocratique du rock. », (François Bégaudeau, *Mick Jagger, un démocrate, op.cit.*, p. 76.)

[2] Greil Marcus, *Mystery Train*, *op.cit.*, p. 32-33.

[3] "It immediately dawned on me that we were never going to agree on anything as long we lived. Our worldviews were so diametrically opposed that we would never share any experience in totality; even if we saw the same film at the same time in the same place, there would be no common ground whatsoever. […] I found this profoundly desirable.", « J'eus la soudaine révélation qu'aussi longtemps que nous vivrions, nous ne nous entendrions jamais sur rien. Nos vues sur le monde étaient si diamétralement opposées que nous ne partagerions aucune expérience dans sa totalité. Même si nous voyions le même film au même moment, il n'y aurait aucun terrain d'entente quel qu'il soit. […] Je trouve cela profondément désirable. », (Chuck Klosterman, *Killing Yourself to Live, op.cit.*, p. 30 ; 44-45.)

[4] Jean-Jacques Schuhl, *Rose poussière, op.cit.*, p. 47.

Dans *Hymne*, cette expansion atteint en un sens son paroxysme dans l'écriture et dans la narration au cœur d'une longue digression où la première personne énonciative revient sur cette précarité de l'instance collective :

> En jouant *The Star Spangled Banner*, ce matin du 18 août 1969 à Woodstock, Hendrix fit renaître le sentiment d'une fraternité dont les hommes étaient devenus pauvres, et prêta vie à cette chose si rare aujourd'hui qu'on appelle, j'ose à peine l'écrire, une communauté, une communauté formée, là, dans l'instant, une communauté précaire, heureusement précaire, non pas une communauté de malheur comme il s'en forme chaque jour (on dit que le malheur rapproche et cette idée me fait horreur), non pas une communauté complaisamment apitoyée ou romantiquement doloriste, ni une communauté sous narcose, je veux dire religieuse, non, non, non, mais une communauté de force et de colère mêlées, une communauté de solitaires, chacun plongé entièrement dans sa musique, chacun y trouvant domicile, mais au rythme de tous. La musique d'un seul entra en chacun, et en chacun se ramifia, et en chacun elle fut comme une vague qui rejoignait la mer commune. [1]

Les hésitations (« j'ose à peine l'écrire ») de l'auteure-narratrice illustrent le piège sémantique que tend à recouvrir le terme même de communauté[2]. Malgré tout, elles sont irrésistiblement balayées dans un appel à l'écriture exaltée qui manifeste la force que tient cette possibilité d'une communauté à la fois puissante et non contraignante, utopique et anti-normative (« être soi-même et tous ») :

> Voilà qu'à nouveau je m'exalte et prends, malgré moi, ce ton pompeux et emphatique qui chez les autres m'insupporte. Qu'est-ce donc qui me pousse à ce ton ? Est-ce mon désir excessif de transmettre ce qui me semble relever du miracle et que je ne parviens pas à dire autrement que dans une prose exaltée ? Est-ce mon aveuglement amoureux devant la musique de Hendrix ? Ou le désir de me convaincre que cette communauté, dont je loue ici le surgissement ne fut pas qu'illusoire ? Ce que je crus voir, donc, ou que je voulus voir dans *The Star Spangled Banner*, ce matin du 18 août 1969 à Woodstock (on dit que la grandeur d'une œuvre se mesure au nombre inépuisable d'interprétations qu'elle suscite), ce que je voulus voir fut cet avènement exceptionnel après lequel nous courons tous, l'avènement de cette vieille utopie dont nous causons avec des airs éminemment philosophiques : *Être soi-même et tous*. L'expérience si intime que semblait vivre Hendrix les yeux clos et comme immergé en lui-même, j'eus le sentiment que chacun la reformulait en son secret, que chacun la recommençait en son cœur, que chacun y retrouvait sa propre voix, mais accordée on ne sait comment à celle de tous les autres dans une commune ferveur. [3]

Au-delà des commentaires métatextuels à propos de ce « ton pompeux », on trouve ici les éléments propres à l'instauration renouvelée d'une communauté interprétative[4] : le secret, la reformulation individuelle toujours à recommencer, l'instabilité inexpliquée (« on ne sait comment ») fondant la « commune ferveur ». Dès lors, engendrée par la puissance des

[1] Lydie Salvayre, *Hymne, op.cit.*, p. 191-192.
[2] On ne saurait rendre compte de toutes ces remises en cause du terme communauté mais on citera simplement les deux expressions respectives de Blanchot et Nancy : « […] sur le défaut de langage que de tels mots, *communisme, communauté*, paraissent inclure […] » (Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, *op.cit.*, p. 9.) et « il nous manque un mot » (Jean-Luc Nancy, *Jean-Luc Nancy/Chantal Pontbriand, Un entretien* dans « L'idée de communauté », *Parachutes*, n°100, p. 15.)
[3] Lydie Salvayre, *Hymne, op.cit.*, p. 191-192.
[4] Voir *supra*, « Première partie, L'autorité des communautés interprétatives ».

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

résonances électriques apparaît au loin dans un lieu intermédiaire et mouvant, issue d'une logique « malaisée à définir », une communauté idéale « autour des chanteurs de rock'n'roll », selon les mots de Greil Marcus dans *Mystery Train* :

> L'œuvre de chacun d'entre eux révèle un effort pour s'inventer, pour créer un homme nouveau à partir de ce qui a été hérité et imaginé, chacun de ces efforts individuels présupposant une communauté idéale, malaisée à définir, dans laquelle l'homme nouveau se sentirait chez lui, dans laquelle le sens de son œuvre serait compris avec facilité et profondeur. Les membres de cette communauté idéale parleraient aussi clairement à l'artiste que celui-ci leur parle. […] Le public qui se rassemble autour des chanteurs de rock'n'roll est ce qui se rapproche le plus de cette communauté idéale. [1]

Cette dernière fait parfois retour à des modèles anciens d'une communauté aux contours très larges[2] ou incarne une poche subculturelle dynamique à l'instar de la scène new-yorkaise du CBGB dans les années soixante-dix décrite *Dans les rapides* :

> Parce qu'ils ont vécu là, parce qu'ils se connaissent tous, parce que c'est un petit milieu, une poignée d'individus mais ce qu'ils émettent est si puissant que l'on pense qu'ils sont des milliers. Même phénomène que le soleil. [3]

Dès lors, les « communautés idéales » ne sont autres que les multiples et éphémères communautés d'interprétations. Ces dernières ne cessent de se faire et de se défaire au cœur de cet espace littéraire, entre l'auteur, le double objet (texte/rock) et le lecteur/auditeur, et au sein de textes s'emparant d'un courant musical (*The Electric Kool-Aid Acid Test, The Dwarves of Death, Fargo Rock City, Sex, Drugs and Cocoa Puffs*), d'un morceau (*High Fidelity, Juliet, Naked*), d'un artiste ou d'un album (l'ensemble des « vies imaginaires »).

II. Norme/marge, consumérisme/*underground* : déplacements littéraires

Le rock est traditionnellement associé à des connotations révoltées et marginales. Or ces associations tiennent assez largement du fantasme d'un imaginaire collectif. La mise en texte littéraire du rock participe au démontage de ce lieu commun, sans pour autant nier les accointances historiques du rock avec des phénomènes contre-culturels. Aussi, à mesure que

[1] Greil Marcus, *Mystery Train, op.cit.*, p. 30-31.
[2] « « De disque en disque, Johnny Cash gagne sa place sur le mont Rushmore » a dit un journaliste lorsque *Blood, Sweat and Tears* est paru. La phrase m'a plu. Et si je garde Cash en prison je casse le cercle et c'est grave, je touche un point sensible du pays, à la plus ancienne forme de communauté, ici. », (Arno Bertina, *J'ai appris à ne pas rire du démon, op.cit.*, p. 71.)
[3] Le CBGB est d'ailleurs décrit dans les pages précédentes. Voir Maylis de Kerangal, *Dans les rapides, op.cit.*, p. 32-34.

les communautés interprétatives se forment et se déforment, romans et vies imaginaires déplacent la dialectique norme/marge en interrogeant l'ambivalence originelle du rock entre spectacle et consumérisme d'une part, contre-culture et *underground* d'autre part.

A. Spectacle et consumérisme

> Un incendie, proposez-vous, voilà ce qui rendrait leur vie aux marchandises.
>
> Alban Lefranc, *Vous n'étiez pas là*

Alors que Peter Szendy met en évidence « une certaine homologie entre le marché et la psyché dont les tubes se nourrissent »[1], Nick Tosches – comme Nik Cohn avant lui dès 1969 – rappelle clairement le lien qui soude le rock'n'roll et le modèle capitaliste, lien qui est d'ailleurs un élément constitutif de sa naissance[2] :

> L'histoire du rock'n'roll est obscurcie par beaucoup de méconnaissance et d'ignorance, ainsi que par un grand nombre de mensonges. Il y a des gens qui croient que le rock'n'roll a jailli tout d'un coup comme par magie ; qu'un jeune homme appelé Elvis s'est levé un beau matin, a trempé son peigne dans l'eau, a coiffé ses cheveux en banane, a déboulé et a créé – Dieu merci, Alan Freed était là pour lui donner un nom – le rock'n'roll. Voilà l'un des mythes les plus populaires et les plus durables. […] A l'autre extrémité, il y a les gens qui croient que le rock'n'roll a été créé par les Noirs, puis récupéré et commercialisé par les Blancs. […] Le rock'n'roll n'a été créé exclusivement ni par des Noirs ni par des Blancs ; et il n'a certainement pas surgi d'un seul coup. […] Le rock'n'roll s'est développé parce qu'il se vendait. Plus il se vendait, plus il se développait. Oubliés ou célébrés, les héros du rock'n'roll avaient tous une même chose en commun : l'amour des Cadillac. Si le rock'n'roll n'avait pas été vendable, ils ne l'auraient pas créé et n'y auraient même pas songé. [3]

Le propos de Nick Tosches se propose ici de rétablir une certaine vérité du rock'n'roll, dont l'histoire est parasitée « par un grand nombre de mensonges ». La figure d'Elvis apparaît comme la figure-clé de cette naissance double du rock'n'roll et de sa

---

[1] Peter Szendy, *Tubes, La philosophie dans le juke-box*, « Money (La musique, l'argent et le mot d'esprit) », Paris, Les Editions de Minuit, 2008, p. 77.

[2] Pour les autres facteurs explicatifs de sa naissance, voir « Première partie : histoire comparée » et Richard A. Peterson, « Mais pourquoi donc en 1955 ? », art.cit., p. 9-39.

[3] "The history of rock'n'roll has been obscured by a great deal of misknowing and ignorance, and by a great many lies. There are those who believe that rock'n'roll was a sudden, magical effusion; that a young man named Elvis Presley one day rose, dipped his comb in water, swept his hair into a duck's-ass, boppet out into the world, and created – tahnk God, Alan Freed was there to give it a name – rock'n'roll. This is perhaps the most popular and abiding myth. […] At the other extreme, there are those who believe that rock'n'roll was created by black people, then seized and commercialized by whites. […] Rock'n'roll wasn not solely created by blacks or by whites; and it certainly did not come into being all of a sudden. […] Rock'n'roll flourished because it sold. The more it sold, the more it flourished. The heroes, unsung or sung alike, of rock'n'roll all had one thing in common: they liked Cadillacs. If rock'n'roll had not been sellable, they would not have been making it, or trying to make it.", (Nick Tosches, *Unsung Heroes of Rock'n'roll, op.cit.*, p. 1-2 ; 17-18.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

récupération marchande. Aussi, dans des récits fictionnels (*Un jeune homme trop gros, Fonction Elvis*) ou non (*Unsung Heroes of Rock'n'roll, Dead Elvis*), est rappelée cette ambivalence incarnée par Elvis entre la transgression des mœurs et le succès commercial et l'imbrication originelle entre ces deux pôles. *Fonction Elvis* se clôt d'ailleurs sur cette mise en scène amère de l'odeur latente de la récupération mercantile[1].

Aussi, les textes déploient différents degrés de critiques quant à cette pénétration du rock par le modèle libéral. En effet, certains déplient une charge explicite contre la commercialisation des corps et de la musique (*Frank Zappa, Vous n'étiez pas là*[2], *Fonction Elvis*) quand d'autres laissent apparaître en filigrane des éléments problématiques (*Great Jones Street, Rose Poussière*). Mais surtout, ils appellent à une lucidité et une conscience bien avisées face à ces phénomènes, à l'instar de Nick Tosches dans *Unsung Heroes of Rock'n'roll*, dont la démarche est aussi guidée par la redécouverte d'artistes antérieurs à la massification exponentielle des objets culturels et au culte de la nouveauté :

> Il se peut très bien que Elvis ait été la figure la plus importante du rock'n'roll. Mais sans ces prédécesseurs, il n'y aurait pas eu de rock'n'roll du tout. C'est à eux que j'ai voulu rendre hommage dans ce livre. Certains devinrent célèbres, d'autres non. […] La plupart d'entre eux jouaient la plus chouette musique jamais entendue. Et surtout, ils l'avaient créée eux-mêmes. Dans le contexte de leur époque – où la tradition restait encore puissante et où les médias de masse n'avaient pas encore découvert leur élixir de jouvence : le renouvellement perpétuel des styles – ces personnages étaient souvent bien plus choquants que les nouveautés rock les plus consciencieusement provocatrices d'aujourd'hui. La grande illusion de la nouveauté est le principal miroir aux alouettes de la culture populaire. S'apercevoir que rien n'est vraiment nouveau sous ce bon vieux soleil, c'est commencer à comprendre la nature de la culture populaire et la recette du succès. [3]

De la même façon, le texte de Guy Darol fait de l'album de Zappa non un moyen de trouver des réponses mais une ouverture critique face à la société consumériste[4]. Ce culte de

---

[1] « Dans l'industrie mortuaire, on utilise des parfums de cannelle ou de cèdre synthétique pour cacher les relents de décomposition. […] Les vers sont le continuum de cet univers aux façades identiques, aux milliards de milliards de citoyens-Elvis. Sans compter les produits dérivés. Cèdre ou cannelle, quelle destinée ? Avant, pendant, après, le flux persiste, en basse continue. L'argent, lui, n'a toujours pas d'odeur. », (Laure Limongi, *Fonction Elvis, op.cit.*, p. 79.)

[2] « Vous ne trompez pas longtemps les vendeurs, bien sûr, qui vous regardent sans comprendre, mais les vendeurs, petits poissons, menu fretin, existent peu (aucun messager ne s'est incarné dans un manipulateur de marchandises. », (Alban Lefranc, *Vous n'étiez pas là, op.cit.*, p. 52.)

[3] "Elivs may very well have been the most important figure in rock'n'roll. But had it not been for those who came before him, there would have been no rock'n'roll. It is primarily to those, the ones who came before, that I want to give homage in this book. Some of them were famous, some of them were not. […] Most of them made music as fine as any that has ever been heard. Furthermore, they made it first. In the context of their time – when tradition was still a force and the mass media had not yet taken to propagating changing styles as a means of propagating themselves – a great many of these characters were far more shocking that the most diligently outrageous new rock acts of today. The grand illusion of newness is popular culture's greatest sucker's -racket. To begin to see that there really is nothing new under the lucky old sun is to begin to understand the nature of popular culture and the business of fame.", (Nick Tosches, *Unsung Heroes of Rock'n'roll, op.cit.*, p. 10-11 ; 29.)

[4] « La société de consommation dont le sofa est l'emblème douillet tomberait dans le vide. A nous d'en connaître la cause. *One Size Fits All*, le nouvel opus de Frank Zappa and The Mothers of Invention, ne délivrait aucune

la nouveauté construit par des provocations récurrentes est d'ailleurs une des raisons de la réclusion de Bucky Wunderlick dans *Great Jones Street*. Aussi, dans un dialogue avec Opel l'invitant à reprendre le chemin de la scène ou tout du moins du studio, celui-ci met en évidence le cercle incessant de la nouveauté et de la polémique, en cela qu'elles sont finalement les choses les plus communes. Par conséquent, l'artiste explique ici sa volonté de se rapetisser, de devenir moins important, moins provocateur, moins nouveau ou encore moins spectaculaire :

- […] Tu peux chanter des chansons d'amour au Pentagone.
- Rien de politique, dis-je.
- Il n'y a rien dehors qu'une sorte d'horreur morne. Tu ne peux pas juste touiller ça dans ta nouvelle production, toi le héros, le franc-tireur, le symbole.
- Possible que je ne veuille pas le touiller du tout. Possible que je ne veuille pas le rendre encore plus horrible et encore plus morne. Je ne sais pas. Une chose est sûre. Je ne peux pas redémarrer en chantant des jolies paroles ou des paroles saisissantes, et pas non plus avec des sons nouveaux, et plus forts et qui fassent encore plus polémique. Tout ça, je l'ai déjà fait. Recommencer, ce serait exactement ce que je dis – toujours la même chose. Peut-être que ce que je veux, c'est moins. Devenir le moindre de ce que j'étais. [1]

Si cette tentation à être moins n'est pas encore le refus bataillien de la prétention à devenir tout[2], il témoigne du refus de participer à ce cercle spectaculaire, serait-ce au prix de sa propre production artistique. Cette forme de retrait est d'ailleurs corroborée par le discours tenu par Opel, qui voit dans ce refus le trait d'union entre la logique artistique de Bucky et son versant éthique lui conférant un statut aux allures d'incorruptible :

> De toute façon tu devenais incohérent, d'un album à l'autre, de plus en plus. A la fin tu faisais un boucan incroyable et tu ne communiquais absolument plus rien du tout. Tout le groupe était recroquevillé comme un bout de papier qui brûle. Tu sais ce que tu faisais ? Tu embrassais la démence que tu dénonçais. […] Tu étais trop épris de l'horreur en marche parce que c'était ce qui formait le son à ta place et que le sujet te fascinait ? […] Depuis tout le temps que je te connais, tu as toujours été entouré de rapiats, d'obsédés de la thune et de la magouille, mais c'est bien la dernière chose qui te corrompra, le fric, même si tu crevais de faim. [3]

---

réponse. Il ouvrait des questions. Tant que l'écoute s'imposait et l'étude infinie sur le dos rond de l'imagination. », (Guy Darol, *Frank Zappa/one Size Fits All, op.cit.*, p. 12.)

[1] "You can sing love songs to the Pentagon?" "Nothing political," I said. "There's nothing out there but a dull sort of horror. You can't just churn it up into your own fresh mixture. Hero, rogue and symbol that you are." "Maybe I don't want to churn it up at all. Maybe I want to make it even duller and more horrible. I don't know. One thing's sure. I can't go out there and sing pretty lyrics or striking lyrics and I can't go out there and make new and louder and more controversial sounds. I've done all that. More of that would be just what it says – more of the same. Maybe what I want is less. To become the least of what I was.", (Don DeLillo, *Great Jones Street, op.cit.*, p. 86-87 ; 100.)

[2] « L'expérience à l'extrême du possible demande un renoncement néanmoins : cesser de vouloir être tout. Quand l'ascèse entendue dans le sens ordinaire est justement le signe de la prétention à devenir tout […]. », (Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954, p. 34.)

[3] "You were getting incoherent anyway, album to album, more so all the time. By the end you were making incredible amounts of noise and communicating absolutely nothing. The whole band was all curled up like a burning piece of paper. You know that you did? You embraced the insanity you were telling so about. […] You were too much in love with the horror going on because it formed your sound for you and you were fascinated

C'est finalement le texte de Guy Darol qui revient le plus longuement et de façon la plus explicite sur la manière dont Zappa refuse « de pactiser avec le flux marchand et sa cohorte de non-événements, objets musicaux invariables, artefacts compromis, loi de l'offre et de la demande », à laquelle il « oppose l'invention permanente et, par surcroît, un déboîtement du temps, un déboîtement du temps, un contrôle de l'œuvre qui prend en défaut le calendrier cosmo-bio-social, notre rapport au compte des jours. »[1]. Surtout, il manifeste l'ambivalence du rock, totalement pris dans « l'illusion marchande » et sa dénonciation. Face à ce « cercle vicieux », le texte fait paradoxalement appel au sérieux face à l'objet culturel quand il déplace la désinvolture du côté de la vie :

> Zappa à la place du Sofa examine discrètement la multiplicité des lectures portées sur son parcours. Il file un temps courbe, ronde macabre et néanmoins joyeuse. De ces lointains, il ausculte l'avancée de ce désastre, il voit la musique s'attacher à la ribambelle du commerce. Il rit de nous voir si petits, si peu désemparés, innocentes victimes de l'illusion marchande, particules satisfaites d'un temps qui se contracte vers le néant. La musique est un cercle vicieux qu'entraînent les poneys et les porcs. Une sarabande qu'il convient de prendre au sérieux si l'on consent à la farce de vivre. [2]

Dans cet ultime retournement apparaît toute l'ambiguïté du rock quant à son apparente transgressivité. Dénonciation du spectacle prise elle-même dans ce dernier, la sarabande de *One Size Fits All* met en perspective toute la recherche de la rupture observée précédemment[3] et surtout reprend paradoxalement à son compte l'idée d'un sérieux inventif, une fois l'artiste parvenu au terme de sa déconstruction du spectacle.

B. Norme et marginalité

Bien conscient de sa relation paradoxale avec l'industrie musicale, le rock mis en scène par les textes n'est pas pour autant complètement dénué d'un questionnement sur l'*underground*[4] et la mise en avant d'une marginalité. Aussi, les romans font la part belle à des univers marqués par une éthique du rock (*Little Heroes*), la thématique récurrente de la fête (*Hell's Angels, The Electric Kool-Aid Acid Test, Great Jones Street, Les déclassés, Little*

---

by it as a subject matter. […] Ever since I've known you, you've been surrounded by money-grubbing and talk of money and people dealing and operating but that's the last thing you'll ever be corrupted by, money, even if you were litteraly starving.", (Don DeLillo, *Great Jones Street, op.cit.*, p. 88 ; 101.)

[1] Guy Darol, *Frank Zappa/one Size Fits All, op.cit.*, p. 47.

[2] *Ibid.*, p. 79.

[3] Voir *supra*, « Troisième partie, la fascination pour la rupture et le fragmentaire ».

[4] Cette question est également prégnante dans la sphère cinématographique. Voir la querelle décrite par Michel Bulteau entre Kenneth Anger et Andy Warhol, vis-à-vis du cinéma underground, Michel Bulteau, *New York est une fête, op.cit.*, p. 169.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Heroes à nouveau, *The Ground beneath her Feet*, *Jack Frusciante* ou *Héroes, Dans les rapides*[1]), élément fédérateur de communautés très éphémères autour du fantasme d'un mode de vie alternatif :

> je crois à la Fête comme alternative enivrante à l'ennui et à l'amère indifférence de la vie en cette époque "Rien n'est vrai, tout est permis", tout comme elle a proposé une alternative sous forme de liberation momentanée face à la repression et à l'absolutisme moral des années 50. [2]

D'ailleurs, ce modèle si symbolique tend à se transformer depuis les *eighties* et à incarner bien davantage un nihilisme profond et désenchanté (*Strangulation Blues*, *Héroes*) que la possibilité d'une transgression des normes (*Little Heroes*) ou d'une utopie libertaire (*The Electric Kool-Aid Acid Test*, *Les Déclassés*)[3].

Alors, s'il est possible de constater des résurgences de l'esprit « *sex, drugs and rock'n'roll* » transgressif et libérateur, tantôt simpliste, tantôt ambitieux, ce dernier se déploie de façon ponctuelle et volatile, inattendue et désinvolte. *Héroes* est notamment constamment marqué par cet imaginaire et le parcours du narrateur témoigne de la persistance de la révolte, l'incompréhension, l'enfermement et le désir de gloire :

> Comme les chansons. Tu peux mettre la sensation *Light my fire* et sortir dans la rue. Ce n'est pas parce que tu as la sensation d'être Jim Morrison que tu es Jim Morrison, mais si tu n'as pas la sensation d'être Jim Morrison, tu n'es presque plus rien. [4]

---

[1] « C'est décembre. Une fête va avoir lieu dans les anciens docks, quai des Belges. De la bière sur trente mètres de bar, du whisky sous les tables, du gros son, des filles, des garçons, on parle de cinq cents personnes, on dit que des groupes anglais vont débarquer en ferry, qu'il y aura des Parisiens, la bande du Palace, et Little Bob Story, la rumeur enfle, circule, je m'imagine que toute une jeunesse libre et animale sera présente […] », (Maylis de Kerangal, *Dans les rapides*, *op.cit.*, p. 81.)

[2] "[…] I believe in the Party as an exhilarating alternative to the boredom and bitter indifference of life in the "Nothing is true; everything is permitted" era, just as it provided alternatives in the form of momentary release from the repression and moral absolutism of the fifties.", (Lester Bangs, *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*, *op.cit.*, p. 75 ; 123.) Voir l'analyse de la « Fête » dans Anthony Manick, « Lester Bangs, critique rock », art.cit., p. 175-178.

[3] "Es significativo que el alcohol, las drogas y el sexo tengan funciones muy distintas de las que les atribuían los sesentaiochistas: ahora no conducen a la liberación de normas, valores y costumbres represoras sino a la destrucción, la aniquilación, la impotencia, la desolación. Teniendo en cuenta este rechazo radical del programa político, moral y existencial abrazado desde hacía poco por "los nuevos españoles", no es de sorprender que la narrativa de esta nueva generación apenas fuera aceptada por el establishment literario." Como ya sugieren las últimas dos denominaciones, se trata de una literatura con profundas raíces referenciales en cierta contracultura norteamericana coetánea que defiende un sentimiento de vida nihilista, hedonista y violenta. El corte es radical: los personajes aborrecen la España moderna y democrática, así como la contracultura idealista abrazada por sus padres y, en términos más generales, los valores ilustrados de la modernidad por los que éstos habían luchado (la libertad, la democracia, el racionalismo, el pragmatismo, la tolerancia).", (Marteen Steenmeijer, « Autenticidad, muerte y martirio », art.cit.)

[4] "Como las canciones. Puedes ponerte la sensación *Light my Fire* y salir a la calle. Sentirte como Jim Morrison, pero no sentirte como Jim Morrison te convierte en casi nada.", (Ray Loriga, *Héroes*, *op.cit.*, p. 73 ; 90.)
Ou encore : "Me preguntó qué coño hacía Jim Morrison para que su bicicleta volase. He estudiado a fondo la vida de algunas de mis estrellas del rock favoritas esperando encontrar en sus armarios algún zapato de mi número, y aunque es cierto que en las noches buenas todos los pies son un 42, no es menos que en las noches

Mais ce fantasme d'une rock star marginale, libre et révoltée ne peut alors modéliser tout ou partie des personnages du corpus. La marginalité ou le désir de marginalité se déploie dans de multiples directions, d'un relatif penchant révolutionnaire (*Hell's Angels, Little Heroes*) à un isolement dépressif (*Great Jones Street, Un jeune homme trop gros, The Ground beneath her Feet, Héroes*), d'une révolte adolescente (*Jack Frusciante*) à un snobisme détaché (*High Fidelity*).

Dès lors, hormis quelques exceptions (*Hell's Angels* voire *The Electric Kool-Aid Acid Test* et *The Armies of the Night*), la majeure partie de ces textes n'appartient pas immédiatement à une dynamique contre-culturelle[1] et il est possible de distinguer les textes appartenant aux mouvements contre-culturels des autres en observant les traces de leurs histoires. On a également déjà montré au travers d'une analyse de quelques textes de Marcus comment la subculture se dissolvait pour laisser place à des communautés d'interprétations performatives. Cette disparition n'est pas une négation de la subculture mais bien son exposition et son dévoilement qui tendent à lui ôter sa dimension secrète. Néanmoins, certains récits ne cessent d'interroger son existence et son articulation avec la culture dominante, à l'instar de *Radio Free Albemuth*, qui témoigne parfaitement de la puissance de diffusion des échos du rock, dans le simple enregistrement d'un morceau folk masque des messages subliminaux les plus transgressifs. De fait, ils s'inscrivent dans un imaginaire dynamique, où la posture critique peut se conjuguer avec la désinvolture ludique.

Alors, si sa représentation de la contre-culture ne fait évidemment pas d'un roman un élément *a priori* contre-culturel, la transposition de ces fragments en un imaginaire littéraire propose comme autant de possibilités de retour à cette histoire et à sa réinterprétation. Aussi, postulant un détour éthique par le rock[2] – éthique que le rock habite plus de façon fantasmatique que réelle –, cet espace littéraire déplace et actualise la question de la contre-culture et de sa disparition et la résurgence perpétuelle de poches sous-culturelles.

---

malas todos los pies corren lejos de tu casa y te quedas solo con esa cara de imbécil que atteriza sobre tus ilusiones cada vez que los invitados se van todos juntos demasiado pronto de la fiesta. A lo mejor tenía razón Bowie y no es más que un sueño ocasional, entonces no tendría que preocuparme ni tendría que esforzándome, sólo tendría que tumbarme en la cama y soportar el peso de todo lo demás." (« Il m'a demandé comment faisait Jim Morrison pour faire voler son vélo. J'ai étudié à fond la vie de mes stars du rock préférées dans l'espoir de trouver dans leurs armoires une godasse à ma pointure, et même si les bons soirs, tous les pieds chaussent du 42, les mauvais soirs tous les pieds courent loin de chez toi et tu restes seul avec ta gueule d'imbécile qui atterrit sur ses illusions chaque fois que les invités partent ensemble avant la fin de la fête. Peut-être que Bowie avait raison et que ce n'est qu'un rêve occasionnel. Dans ce cas, je ne devrais plus m'inquiéter ni faire d'efforts, je n'aurais qu'à me coucher dans mon lit et à supporter le poids de tout le reste. »), (*Ibid.*, p. 127 ; 166-167.)

[1] Voir *supra*, « Deuxième partie, Une poésie contre-culturelle ?»

[2] David Christoffel, « Poésie rock, aller simple », art.cit., p. 146.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

La mise en scène textuelle du rock témoigne donc de son importance culturelle pour problématiser un rapport complexe à la communauté et à la norme, à la marginalité et à la popularité, au spectacle et à l'*underground*. En effet, cet espace littéraire interroge de façon éthique et esthétique ce rapport de l'un et de la masse, qui est au cœur des représentations sociales, politiques et culturelles du XXe et XXIe siècles et déplace les dimensions ambivalentes et polémiques du rock dans un imaginaire disponible où se construisent sans cesse de nouvelles communautés d'interprétations enveloppant le triptyque auteur-texte-lecteur.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

CHAPITRE IV. AXIOLOGIE ROCK/LITTÉRATURE

I never really thought of myself as a writer, though.

Mark E. Smith, *Renegade*

Il s'agit désormais de conclure notre parcours de cet espace littéraire en interrogeant la vision réciproque du rock par la littérature et de la littérature par le rock. Aussi, alors qu'on a esquissé un imaginaire littéraire du rock[1], sera envisagé un imaginaire rock de la littérature, marqué tout autant par un rejet ambivalent de l'intellectualité que par une fascination avouée pour la littérature et marquée par de nombreuses tentatives d'écriture. Cette axiologie comparée déploie alors ce que le rock fait à la littérature et ce que la littérature fait au rock. Outre ces conséquences sur les plans poétiques[2], esthétiques et éthiques[3], elle engendre finalement un questionnement sur la valeur en général et la valeur esthétique en particulier, qui actualise les étiquettes artistiques et défait les catégories axiologiques.

I. Imaginaire rock de la littérature

Bien plus marquée par des phénomènes de résonances que de rejets, la relation entre le rock et la littérature prend une tournure peu polémique, tant cette dernière s'avère un modèle fascinant et celui-là un médium fasciné. De cette fascination commune, le rock peut d'ailleurs tirer une légitimité, dont se sont parées de multiples productions littéraires des artistes. Néanmoins, cette interrelation se complexifie eu égard à l'anti-intellectualité du rock, qui l'engage à la fois à se nourrir des œuvres littéraires et à refuser le statut d'art. Enfin, les deux sphères se déploient dans un imaginaire partagé et commun, dans lequel chacune a la possibilité d'influencer l'autre.

[1] Voir *supra*, « Imaginaire littéraire du rock »
[2] Voir *supra*, « Deuxième partie »
[3] Voir *supra*, « Troisième et quatrième parties »

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

A. Rock *vs* Littérature : une relation ambiguë ?

Don't take it serious

"So Tough", *Cut*, The Slits

Si l'on prend les artistes au mot, il n'y a pas le moindre élément intellectuel dans le rock ; tout ce qu'ils font, c'est se pointer sur scène pour déverser de l'émotion. D'après eux, rien n'est jamais matière à réflexion (ni à écriture); de fait les tentatives pour le faire souillent tout le processus de création.

Chuck Klosterman, *Sex, Drugs and Cocoa Puffs*

Poser la question de l'interaction entre le rock et la littérature serait, à ce stade de la réflexion, une simple question rhétorique. En effet, si cette relation n'est pourtant pas sans causer quelques distorsions symboliques chez l'un ou l'autre, elle apparaît désormais incontestable et féconde. C'est bien plus bien plus le rejet de la théorie et le refus du sérieux qui semblent s'actualiser dans cette axiologie comparée et qui peuvent engendrer des phénomènes de brouillage. Les deux exergues cités plus haut rappellent à quel point le rock ne peut avouer sous peine de disparaître, aucune dimension sérieuse et intellectuelle. Alors, de prime abord, le rock détourne le littéraire pour le calquer de manière caricaturale sur le sérieux et l'intellectuel, en évacuant consciemment sa propre réflexivité. Ces phénomènes de brouillage sont d'ailleurs mis en scène à l'instar de ce propos du narrateur de *High Fidelity* :

Mardi soir, j'essaie un nouveau classement pour ma collection de disques ; je pratique ça souvent en période de stress émotionnel […] Quand Laura était là, je rangeais les disques par ordre alphabétique ; auparavant, je les rangeais par ordre chronologique […] Mais, ce soir, je rêve d'autre chose, alors j'essaie de me souvenir de l'ordre dans lequel je les ai achetés : comme ça j'espère écrire mon autobiographie sans papier, ni stylo […] Ce qui me plaît le plus, dans mon nouveau système, c'est la sensation rassurante qu'il me procure ; grâce à lui, je me suis rendu plus complexe. J'ai environ deux mille disques, et il faut vraiment être moi ou avoir un doctorat en flemingologie, pour savoir comment en retrouver un. [1]

La littérature est ainsi ici mise entre parenthèses par le narrateur, qui lui préfère en effet sa collection de disques et son classement autobiographique afin d'écrire le récit de sa vie. Ainsi, l'autobiographie littéraire avec papier et stylo est un modèle auquel on substitue la collection de disques comme meilleur moyen de définir l'individu. On trouve également cette

[1] "Tuesday night I reorganize my record collection; I often do this at periods of emotional stress. […] When Laura was here I had the records arranged alphabetically; before that I had them filed in chronological order […] Tonight, though, I fancy something different, so I try to remember ther order I bought them in: that way I hope to write my own autobiography, without having to do anything like pick up a pen. […] But what I really like is the feeling of security I get from my new system; I have made myself more complicated than I really am. I have a couple of thousand records, and you have to be me – ro, at the very least, a doctor of Flemingology – to know how to find any of them.", (Nick Hornby, *High Fidelity*, *op.cit.*, p. 43-44 ; 64-65.)

proximité et ce détachement à l'égard de la sphère littéraire dans cet extrait de *Jack Frusciante a largué le groupe* :

> Un après-midi de mars, à la librairie Feltrinelli, Alex avait passé en revue les nouveautés en littérature et les livres de poche, et fini par acheter un recueil de photos en noir et blanc des Clash de l'époque de la fureur londonienne de 1977 jusqu'au Grand Final. [1]

A nouveau ici, sous une forme certes anecdotique, la sphère littéraire se dérobe au profit de la fascination pour le rock en général et l'imagerie punk en particulier. Cette nouvelle définition du personnage par sa relation au disque participe donc pleinement de ce jeu d'échos auquel s'adonnent les romanciers et les critiques tel Bangs exposant avant Hornby cette idée d'une autobiographie discographique :

> C'est pourquoi l'autobiographie la plus authentique que je pourrais écrire, et je sais que c'est vrai pour beaucoup d'autres gens, se déroulerait pour l'essentiel dans les boutiques de disques, près des juke-boxes, à rouler tandis que la radio vous cogne dessus, à être seul sous le casque avec de vastes ponts scéniques et des chœurs d'anges dans la cervelle pendant des nuits d'insomnie […] [2]

Mais outre ces trois exemples symboliques, c'est bien davantage la dimension académique qui est au centre du problème. Aussi, quand le rock rejette le littéraire, c'est quand il se rapproche trop d'un versant institutionnel, que cette institution soit universitaire, médiatique ou culturelle. Ce rejet participe de ce refus de la norme, laissant le rock dans un non-lieu hybride, en perpétuelle construction. Dès lors, le rock serait dans l'absolu, marqué par une incessante volatilité[3] pour éviter toute fixation identitaire. Mettant en scène la marginalité et proposant autour de chacun de ses courants une éthique alternative et de nouvelles valeurs identitaires, il s'inscrit dans une dynamique de remise en cause perpétuelle de ses propres modèles, pour ne faire résider comme unique principe que le refus de l'institutionnalisation ou de l'académisation :

> On retrouve dans nombre d'articles de Bangs ces violentes invectives faites à des artistes mythifiés par la critique *universitaire*. L'effet est double. Tout d'abord, cela permet de lutter contre la starification des musiciens rock qui, d'Elvis Presley à Rod Stewart en passant par John Lennon et Lou Reed, tendent à devenir des « héros culturels », selon l'expression de Bangs […] Starification qui rejoint l'institutionnalisation, puisque ces modes de vie héroïsés sont objectivés dans un mouvement qui réduit

[1] Enrico Brizzi, *Jack Frusciante a largué le groupe*, *op.cit.*, p. 99.

[2] So perhaps the truest autobiography I could ever write, and I know this holds as well for many other people, would take place largely at record counters, jukeboxes, pushing forward in the driver's seat while AM walloped you on, alone under headphones with vast scenic bridges and angelic choirs in the brain through insomniac postmidnights […], (Lester Bangs, *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*, op.cit., p. 13 ; 35.)

[3] De nombreux phénomènes ont récemment achevé cette dimension dynamique et sous-culturelle, depuis la commercialisation de son imagerie jusqu'à son institutionnalisation médiatique, culturelle et aujourd'hui académique.

> l'alternatif à un idéal inaccessible. Insulter les musiciens, c'est montrer par la caricature qu'il n'y a pas plus de déférence à avoir pour eux que pour n'importe quelle autre personne. Ensuite, ce décalage, d'une part par rapport à la critique *universitaire*, d'autre part par rapport à la mythification des stars du rock, produit chez le lecteur non un simple effet didactique – effet produit par la critique *universitaire* – ou un simple effet de fascination pour les artistes dépeints – effet produit par la critique *people* – mais un effet à la fois esthétique et éthique. [1]

Cette schizophrénie du rock, doublement dépassé par l'académisation et la starification repose bien cette question première de son ambivalence entre éthique et esthétique. D'ailleurs, si l'on pose à l'échelle de notre corpus, la question de la littérature à l'aune du rock, on vient buter sur cette dichotomie. Aussi, la construction d'un roman rock par exemple, au sens où l'entendrait la critique rock, devrait être entendue à partir de présupposés éthiques, tandis que la mise en évidence d'une rock-fiction est un travail littéraire et esthétique[2]. Néanmoins, quand le rock s'en prend à la littérature, c'est toujours sur le postulat d'un trop grand sérieux ou d'une trop grande proximité avec l'académisme. Et outre ces reproches éthiques parfois consciemment caricaturaux et outranciers, il s'avère fasciné et fortement influencé par le littéraire.

B. Les tentations littéraires

> I wanted an album to be like reading a really good book.
>
> Mark E. Smith, *Renegade*

Dans cet exergue tiré du *Renegade* de Mark E. Smith, on décèle à nouveau toute l'ambiguïté du rock face aux lettres. Refusant de se considérer comme un écrivain, s'opposant à une construction « poétique » du rock, il indique son désir de faire de son album *Hex Enduction Hour*, un objet esthétique de qualité à tel point qu'il pourrait avoir autant de valeur que la lecture d'un très bon livre. Cette disjonction entre la forme musicale, la posture de l'auteur/artiste et l'expérience esthétique rappelle à quel point le rock place de façon pragmatiste le curseur sur les effets de cette expérience[3].

---

[1] Anthony Manicki, « Lester Bangs, critique rock », art.cit., p. 180.

[2] On voit bien comment la confrontation des deux sphères mises en avant lors de l'introduction, façonne cette opposition qui ne peut être résolue car elle est postulée à partir de deux plans de considérations différentes, respectivement métalinguistique et éthique.

[3] "I never felt better than anybody though, never felt superior, in that sort of arrogantly artistic way. That's why I never really liked John Lennon. He seemed very arrogant. It was all about being an artist with him – the living part was secondary to his stance. I've never wanted to be like that. I think it's more important to be a man than it is to be an *artist*.", (Mark E. Smith, *Renegade, op.cit.*, p. 31.)

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Privilégiant l'homme face à l'artiste, ce refus de la posture prétendument bourgeoise de l'artiste n'est pourtant pas communément partagé. En outre, les parcours de Leonard Cohen, Lou Reed, John Lennon ou encore Jim Morrison et Patti Smith rappellent cette attirance récurrente pour le littéraire. À tort ou à raison, la littérature est d'ailleurs souvent employée pour expliquer le virage sérieux du rock et pour certains sa disparition à la fin des années soixante :

> Comment dit-on déjà ? Ils sont en pleine possession de leur art. Voilà, c'est ça. Le problème c'est que désormais ils font de l'art.
> Avec un A comme Art.
> Blâmables sur ce coup-là, les Beatles avaient montré la voie. Dès 66, ils se cloîtrent dans les studios, se coupent des forces vives du monde, alignent des chefs-d'œuvre, que des chefs d'œuvre, seulement des chefs-d'œuvre, des chefs-d'œuvre et alors ?, annonçant en même temps qu'inaugurant le glissement artiste des années soixante-dix : concept-albums des Who, orchestres philarmoniques et morceaux de vingt kilomètres du Pink Floyd, réminiscences oscarwildiennes de Bowie, surmoi littéraire de Lou Reed. Ceux-là ne font plus exactement du rock, ils font de l'art, inventent des mondes, déplient de vastes paysages intérieurs où se perdent, déchues, les guitares électriques, ex-agents de l'histoire en marche. […] Vous n'aviez pas remarqué que de 70 à 75 la guitare électrique rentre dans le rang. Ne se survit que dans de longs solos extatiques, qui élevant le rock à la métaphysique, du même coup l'abolissent. [1]

Alors, faisant ici référence à Oscar Wilde et au « surmoi littéraire » de Lou Reed ou aux textes de Rimbaud[2] et Orwell, cet espace ne cesse de redéployer les multiples influences littéraires du rock. Surtout, si toute une partie du rock affirme sans cesse son refus de l'art, une autre – à l'image de David Thomas, leader de Pere Ubu – lui confère le statut de reprendre ce flambeau d'un art désintéressé, qui a longtemps été porté par le littéraire :

> Le fait de vivre de la musique n'était pas ce qui nous préoccupait. Nous étions portés par l'idée que nous avions une mission à accomplir : révolutionner la musique. Il était clair pour nous que nous étions uniques tout comme les gens et les groupes que nous fréquentions à Cleveland l'étaient. Nous étions persuadés d'être au bon endroit au bon moment pour que s'accomplisse notre destinée. On avait vu le rock sortir d'une sorte d'adolescence pour approcher une certaine maturité vers la fin des années 60. Il était devenu plus expressif, capable d'aborder de façon complexe la question de la condition humaine. Nous étions à ce point précis de l'Histoire et désormais un projecteur était braqué sur nous. C'était maintenant à nous de prendre le flambeau des mains de nos aînés et de mener le rock à son destin glorieux : devenir une forme d'art. La littérature était morte, le jazz était mort, la sculpture et la peinture étaient mortes après avoir connu leur apogée. Une nouvelle forme d'art était née, inouïe et profondément expressionniste. Bien que nous ayons confiance en nous, nous étions aussi conscients que personne ne s'en rendrait compte. Nous ne nous faisions aucune illusion dès le début : nous allions changer la face de la musique, mais personne ne le saurait. [3]

[1] François Bégaudeau, *Mick Jagger, un démocrate, op.cit.*, p. 72-73.
[2] A nouveau la fascination pour Rimbaud apparaît omniprésente, voir l'exemple de Courtney Love dans Christophe Fiat, *Héroïnes, op.cit.*, p. 36.
[3] « Entretien » paru dans *Jade*, n°10, 1997.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

C. Un imaginaire partagé : la redéfinition littéraire du rock

> Sans Bob Dylan […] je n'aurais jamais commencé à écrire.
>
> Greil Marcus

> […] ce livre est à sa manière une célébration, toutes plaies et blessures comprises de cette force motrice qu'on appelle rock'n'roll. J'espère simplement qu'il vous transportera de la meilleure manière, et dans toutes les bonnes directions.
>
> Nick Kent, *The Dark Stuff*

Outre la récurrente et parfois peu convaincante mise en évidence d'une éthique rock, il est possible de voir dans ces textes, parfois de manière explicite, parfois en lisant entre les lignes, une définition du rock à l'aune de sa mise en texte littéraire. Néanmoins, cette prégnance d'un « esprit rock » – dont on a vu qu'il constituait un schème fantasmé ou daté[1] – reste omniprésente. De manière logique, elle se trouve dans le texte précurseur de la critique rock, *Awopbopaloobop Alopbamboom* de Nik Cohn, constituant dès lors une pétition de principe pour ce champ littéraire : « La clé d'une écriture Rock se trouve dans une attitude, dans une certaine approche, plutôt que dans le fait d'écrire ou non sur le Rock… »[2].

Elle est également à l'œuvre aussi bien dans le titre que dans l'éditorial d'un numéro de la revue *Indications*, « Ecrire (sur) le rock » :

> Le roman et le rock, ça n'a absolument rien à voir. Mais alors là rien du tout. Difficile même d'imaginer deux formes d'expressions qui possèdent aussi peu de points communs. Certains disent pourtant qu'il existe une littérature « rock » - l'horriblement nommée lit-rock. Et pourquoi pas une littérature « cuisine » - la kitchen-lit – parce qu'on y prépare des petits plats ou la sport-lit dès qu'un personnage fait son jogging le matin ? Non, désolé, le rock et le roman, ça n'a rien à voir et c'est très bien comme ça. Alors, dans ce numéro, on ne parlera pas de Brett Easton, de Nick Hornby, ni du dernier bouquin de Patti Smith, mais on tentera plutôt d'écrire (sur) le rock, littéralement. Comme en couverture, on va danser sur la dépouille encore fraîche d'Amy Vin-maison, parce que l'inépuisable Chateaubriand l'avait déjà compris : « Les danses s'établissent sur la poussière des morts, et les tombeaux poussent sous les pas de la joie. »[3]

A nouveau, deux points sont mis en avant pour écarter l'idée d'une convergence entre le rock et le roman. Le premier tient aux évidentes différences formelles entre les deux sphères et surtout la possibilité d'écrire le rock dans toute sa « littéralité ». S'il est possible d'accorder du crédit au premier point, le second tient peu ou prou d'une représentation

[1] Voir *supra*, « Norme/marge, consumérisme/underground : déplacements littéraires ».
[2] Nik Cohn cité par Denis Roulleau, *Dictionnaire raisonné de la littérature rock*, *op.cit.*, p. 9.
[3] Lorent Corbeel, « Ecrire (sur) le rock », *Indications*, n°391, février 2012, p. 1.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

symbolique du rock et de son incarnation d'une marginalité fantasmée qui peut être contestée[1].

En cela, nous n'avons pas cherché à témoigner d'une analogie esthétique ou à défendre l'idée d'une « littérature rock » mais bien d'esquisser des points de convergence, d'influence et de résonances entre les deux sphères. Aussi, on préférera voir comment avec Mark E. Smith se déploie une définition du rock en tant que « non-forme » musicale[2]. Cette idée éclaire quelque peu ces présupposés d'ordre éthique ou symbolique. Elle est également présente dans l'ouvrage précurseur de Nik Cohn qui voit dans *Sgt. Pepper* un album capable de soutenir l'étude musicologique, sortant en cela par sa composition formelle de la sphère de la pop :

> Alors, si *Sergeant Pepper* survit à une analyse approfondie, qu'est-ce que j'ai à râler ? Eh bien voilà, ça fonctionnait en soi, c'était cool, intelligent et maîtrisé. Seulement, ce n'était pas vraiment de la pop. Ce n'était pas rapide, provocant, sexuel, bruyant, vulgaire, monstrueux et violent. Ca ne créait pas de mythes. [3]

Le rock n'advient donc pas selon Cohn ou Smith d'une production d'une forme musicale, mais de l'expression d'un danger, d'une urgence, d'un bruit ou d'une provocation : « […] j'ai fini par comprendre que la nullité était le plus authentique critère du rock'n'roll, que plus le boucan était primitif et grossier, plus l'album serait marrant, et plus je l'écouterais longtemps. »[4].

Il cherche donc à s'inscrire sur un autre plan symbolique que l'expression poétique en proposant une expérience collective désinvolte et risquée. La poésie – en tant que pure forme ayant trait à la musicalité – est ici employée en contrepoint du rock qui serait la présence d'une non-forme. Si le trait est consciemment trop marqué dans cette analogie inversée, on voit comment à l'instar de la poésie allant chercher dans le rock une posture éthique[5], celui-ci vient y affirmer sa composante non-formelle, en tant que pure expérience électrique.

Finalement, ce jeu de dupes témoigne d'une définition réciproque du rock et de la littérature, qui prennent plaisir à se caricaturer l'un l'autre alors que leurs influences voire

---

[1] Voir *supra*, « Spectacle et consumérisme ».
[2] Mark E. Smith, *Renegade, op.cit.*, p. 114.
[3] "So, if *Sergeant Pepper* passes, what am I grousing for? Well, it dit work in itself, it was cool and clever and controlled. Only, it wasn't much like pop. It wasn't fast, flash, sexual, loud, vulgar, monstruous or violent. It made no myths.", (Nik Cohn, *Awopbopaloobop Alopbamboom, op.cit.*, p. 144 ; 167.)
[4] "[…] I finally came to realize that grossness was the truest criterion for rock'n'roll, the cruder the clang and grind the more fun and longer listened-to the album'd be.", (Lester Bangs, *Pyschotoc Reactions and Carburetor Dung, op.cit.*, p. 10 ; 32.)
[5] Voir *supra*, « Norme et marginalité » et David Christoffel, « Poésie rock, aller simple », art.cit., p. 146.

leurs dettes mutuelles sont évidentes, comme pour mieux réaffirmer leur propre identité[1]. Aussi, la référence récurrente aux modèles contre-culturels est d'ailleurs analysée par Martin Steenmeijer comme une stratégie identitaire dans le roman espagnol[2], par sa faculté à signifier la rupture, la provocation, la lutte ou la contestation. Cette stratégie discursive est d'ailleurs visible dans nombre de fictions au-delà de la sphère ibérique (depuis *Little Heroes* ou *Jack Frusciante a largué le groupe* jusqu'à *Jesus' Son*).

Si l'on peut à première vue élargir l'aller simple de la poésie au rock vers la littérature dans son ensemble, il reste que cette relation est bien marquée par des influences partagées. En effet, une fois cette double posture parodique mise en évidence, se déploie bien un *cum-munus* entre rock et littérature, en tant que partage d'une dette exposée. La formule de Greil Marcus citée en exergue témoignant à merveille de cette influence du rock sur la sphère littéraire, il est également impossible de négliger la fascination littéraire pour le rock et surtout son besoin de passer par les textes pour actualiser sa faculté à « créer des mythes »[3]. La construction renouvelée du « j'y étais » passant par l'écrit, on peut parler d'un double mouvement dynamique de production littéraire d'un univers remotivé et reconstruit par le texte, et de promotion de cet imaginaire, qui offre sa spécificité et son opacité propre :

> La musique servirait donc de pré-texte pour l'élaboration du texte. Un texte s'élabore par-dessus elle, lui impose une grille de langage, mais en retour s'expose au risque d'un débordement de sens, qu'il nomme ineffable. L'indicible est le point de départ mythique du langage et sa limite jamais atteinte ; et pourtant sa possibilité reste incluse au cœur même du langage. [4]

Cette alliance dynamique et féconde – déjà à l'œuvre dans l'étude de Stéphane Malfettes – manifeste cette intimité de deux sphères qui se contaminent et se font résonner,

---

[1] Voir également le commentaire des propos de Steven Feld dans Ulf Lindberg *et alii, Rock Criricism from the Beginning, op.cit.*, p. 342.

[2] "No es difícil comprender que esta nueva generación de autores optaron por el rock anglosajón como uno de los elementos constitutivos más importantes de su discurso contestatario puesto que crecieron y se formaron en una fase de la historia española en que estalló una modernización marcada por una gran fascinación por la cultura extranjera en detrimento del interés por la propia. Lo que sí merece un breve comentario es el hecho de que sea sólo con los autores jóvenes de los años noventa que el rock fue adoptado como estrategia identitaria en la narrativa española. Como ya he esbozado más arriba, a partir de los años sesenta se desarrolla una feroz apertura en ella: incorpora elementos de la alta literatura –Proust, Kafka, Joyce, Bernhard— y, en una fase posterior, elementos de la cultura y literatura populares, como son el cine, el jazz, la novela policiaca, la ciencia ficción.", (Maarten Steenmeijer, « Autenticidad, muerte y martirio: Kurt Cobain en la narrativa española », art.cit.)

[3] "However, like ideology in general, myth is contradictory. It may serve to transform existing systems of beliefs and social relations as well as sustain them, and it constantly offers models for few narrations. It is no secret that rock culture is pervaded by myth and that much of its appeal derives precisely from that fact.", (Ulf Lindberg *et alii, Rock Criticism from the Beginning, op.cit.*, p. 343.)

[4] Hoa Hoï Vuong,, *Musiques de roman, op.cit.*, p. 31.

outre les postulats apparents de méfiance du rock quant à son authenticité et de rejet littéraire d'une musique marginale, faisant du bruit symbolique un vecteur de l'écriture :

> […] j'ai été attiré comme j'avais été attiré par le bruit du punk : par sa façon franche et déterminée d'embrasser les moments dans lesquels le monde semble changer, moments qui ne laissent rien derrière eux sinon l'insatisfaction, la déconvenue, la rage, le chagrin, l'isolement, la vanité.
> Voilà le secret que les Sex Pistols n'ont pas révélé, qu'ils ont seulement joué : le moment dans lequel le monde semble changer est un absolu, l'absolu du passage du temps, qui est fait de limites. Pour ceux qui veulent tout, il n'y a finalement pas d'action, rien qu'une expiation éternelle et au bout du compte solitaire.[1]

II. La question de la valeur ou la valeur en question

A. Critères rock de la valeur esthétique

> En soi, rien ne compte vraiment. Ce qui compte, c'est que rien n'existe *jamais* « en soi ».
>
> Chuck Klosterman, *Sex, Drugs and Cocoa Puffs*

Cette écoute attentive des résonances du rock dans la littérature contemporaine nous entraîne finalement vers l'hypothèse suivante : le rock et sa mise en texte s'inscrivent dans une construction anti-essentialiste de la valeur artistique, prônant implicitement pour un pragmatisme, proche du subjectivisme absolu défendu par Stanley Fish dans *Is There a Text in This Class ?*. Aussi, la désinvolture associée au rock est liée à ce refus d'une objectivité esthétique[2] ou d'une construction en amont de toute valeur – hormis les multiples provocations ou invectives arbitraires, par exemple proférées incessamment par Bangs et construisant une expérience spécifique de l'audition et de la lecture. Et, la multiplication des références, des représentations de moments d'écoutes singuliers et collectifs ou encore les multiples mises en scène de discussions axiologiques participent alors d'une pratique pragmatiste de l'expérience du rock.

Cette multiplication des expériences d'écoute participe de cette volonté de reconstruire à chaque instant la valeur de cette expérience : les adresses lancées à « l'audi-lecteur » étant des exemples en acte de cette relecture de la chanson ou de l'album : « Tu as

[1] "[…] I was drawn to it as I had been drawn to the noise in punk: to his frank and determined embrace of moments in which the world seems to change, moments that leave nothing behind but dissatisfaction, disappointment, rage, sorrow, isolation, and vanity. This is the secret the Sex Pistols didn't tell, which they only acted out: the moment in which the world seems to change is an absolute, the absolute of passing time, which is made of limits. For those who want everything, there is finally no action, only an endless, finally solipsistic reckoning.", (Greil Marcus, *Lipstick Traces, op.cit.*, p. 412 ; 545-546.)

[2] Voir Chuck Klosterman, *Sex, Drugs and Cocoa Puffs, op.cit.*, p. 234-235 ; 344.

déjà entendu la même chanson quinze ou vingt fois de suite ?»[1], cri lancé par le narrateur de *Héroes* ou encore le « T'as vu les Sex Pistols ?»[2] lancé par Joe Strummer dans *Lipstick Traces*. De la même façon, la volonté de légitimer ou tout du moins d'actualiser par la voie littéraire et bien souvent fictionnelle les mouvements historiques associés au rock, tient de cette reconstruction performative de la valeur[3]. D'ailleurs, les multiples apparences de la désinvolture[4] sont une des formes que prend ce refus affiché de la totalité, qui n'est en aucun cas une négation de la valeur artistique, un relativisme esthétique, mais un pragmatisme absolu cherchant à concilier les spécificités de l'objet, de la réception et du monde au moment de cette réception.

Alors, selon différentes tonalités, les textes de cet espace déploient leurs relectures axiologiques. Parlant de l'omniprésence du heavy metal dans les années 1980, c'est quasiment en sociologue que Chuck Klosterman tend à se placer dans *Fargo Rock City* : « Le succès commercial n'implique pas l'importance musicale, mais il légitime l'importance culturelle. Et ce truc était partout. »[5]. C'est dans une visée historico-esthétique que Guy Darol montre que « *One Size Fits All* met en scène l'éternel combat entre les forces transcendantes et la réalité magique de l'art en mouvement. »[6]. Paradoxalement faisant retour aux schèmes d'une conception kantienne de l'art, la narration d'*Hymne* témoigne d'une esthétique désintéressée dans la musique d'Hendrix :

> Hendrix, justement parce qu'il était un véritable créateur, ne se soucia pas de chercher les faveurs du public que d'en solliciter les défaveurs. […] Pour le dire en une phrase, Hendrix fit ce qu'il croyait devoir faire et qui lui semblait beau, aux yeux comme aux oreilles, sans accorder d'autre attention qu'à cela. [7]

Enfin, à rebours de ce propos de *Hymne* qui participe néanmoins d'une relecture du concert de Woodstock, l'accent est véritablement mis sur le « rock en tant qu'expérience ». Au moins deux aspects plaident encore pour cette association du rock et des perspectives

---

[1] "¿Has oído la misma canción quince o veinte veces seguidas?", (Ray Loriga, *Héroes, op.cit.*, p. 145 ; 190.)
[2] "Have you seen the Sex Pistols?", (Greil Marcus, *Lipstick Traces, op.cit.*, p. 34 ; 55.)
[3] "Quite simply, that's why I wrote this book: to recognize that all that poofy, sexist, shallow glam rock *was* important (at least to kids who loved it). I'm not necessarly claiming that the metla genre was intellectually underrated, but I feel compelled to insist it'sbeen unjustifiably ignored.", « C'est la raison pour laquelle j'ai écrit ce livre : pour qu'on reconnaisse que tout ce glam rock efféminé, sexiste et superficiel *a été* important (au moins pour les gamins qui l'adoraient). Je ne prétends pas forcément que ce genre musical ait été intellectuellement sous-estimé, mais je me sens obligé d'insister sur le fait qu'il a été ignoré de façon totalement injustifiable. », (Chuck Klosterman, *Fargo Rock City, op.cit.*, p. 2 ; 15.)
[4] Voir *supra*, « Troisième partie »
[5] "Commercial success does not legitimize musical consequence, but it does legitimize cultural consequence. And this shit was everywhere.", (*Ibid.*, p. 4 ; 17.)
[6] Guy Darol, *Franz Zappa/ One Size Fits All, op.cit.*, p. 65.
[7] Lydie Salvayre, *Hymne, op.cit.*, p. 180.

pragmatistes : la production d'une musique sans connaissance musicologique et instrumentale au préalable et la mise en scène de musiques inscrite dans les expériences quotidiennes.

Le premier point est mis en scène de nombreuses fois au sein des « Cinq Strip-Tease de Courtney Love », de *Lipstick Traces* ou *Fargo Rock City*, dans le mépris affiché de Mark E. Smith pour les guitaristes dans *Renegade*, ou encore autour du personnage d'Opel dans *Great Jones Street*. Corolaire de la non-forme musicale que serait le rock, on trouve dans *Mick Jagger, un démocrate* deux principes inhérents à la production du rock :

> De cette donnée on n'a pas pris toute la mesure. D'elle s'interfèrent deux vérités consécutives et peu supportables par d'aucuns. La mixture rock ne procède pas de la mixture instrumentale. Deux, la technique instrumentale est une empêcheuse de bien composer du rock. [1]

Cette « incompétence » musicale, glorifiée par le punk, se situe dès lors aux confins du fantasme démocratique d'une musique potentiellement jouée par tous et pour tous et d'un refus du virage virtuose du rock progressif :

> Ils s'étaient baptisés les Sex Pistols, et quand Ole y repense aujourd'hui, ça l'embarasse un peu, mais il ne peut rien y faire. Ils ne savaient jouer d'aucun instrument. Ils se contentaient de mettre la musique à fond chez Ole et de courir d'un bout à l'autre de sa chambre, en faisant semblant de tenir une guitare et un micro. [2]

Le deuxième point tient à l'étude de l'impact des différents courants ou subcultures musicales dans la vie quotidienne. A l'œuvre dans *High Fidelity* ou même *Héroes*, elle est surtout le principe d'écriture des essayistes que sont Marcus, Hornby (en l'occurrence) ou Klosterman, dans *Mystery Train*, *31 Songs*, *Fargo Rock City* ou *Sex, Drugs and Cocoa Puffs*, à l'instar de la réflexion du dernier cité, quant aux effets de la country moderne sur « l'expérience de vie ici et maintenant »[3]. Aussi, ces perspectives s'inscrivent véritablement contre un relativisme esthétique, tant ils ne confondent pas la valeur esthétique intrinsèque de

---

[1] François Bégaudeau, *Mick Jagger, un démocrate*, *op.cit.*, p. 19.
[2] Jaroslav Rudiš, *La fin des punks à Helsinki*, *op.cit.*, p. 46.
[3] "[…] It's flexible and it's reflexive. It's flexible because nobody in the media (outside Tennessee) seems to care how it operates, so it can quietly make adjustments and corrections to fit its zeitgeist. […] As a consequence, the organic themes in Wal-Mart country filter *up* from its audience. They actually come from the people shopping in Wal-Mart. […] While rock and hip-hop constantly try to break through a future conscience – and while alt country tries to replicate a lost consciousness from the 1930s – modern country validate the experience of living right here, right now.", « […] elle (la country Wal-Mart) est flexible, et elle est réflexive. Elle est flexible parce que personne dans les médias (en dehors du Tennessee) ne s'intéresse à son fonctionnement, si bien qu'elle est tranquille pour s'ajuster et s'adapter à son époque […] Par conséquent, les thèmes organiques de la country Wal-Mart *remontent* de son public. Ils viennent réellement des gens qui font leur course à Wal-Mart. […] Alors que le rock et le hip-hop s'efforcent en permanence d'opérer la percée qui débouchera sur une conscience future – et que la country alternative s'efforce de reproduire une conscience perdue qui date des années trente –, les artistes de country moderne valident l'expérience de la vie ici et maintenant. », (Chuck Klosterman, *Sex, Drugs and Cocoa Puffs*, *op.cit.*, p. 179-180 ; 268.)

l'objet et ses conséquences sur un public donné, à l'instar de Klosterman précisant que « [c]'est une chose de se rendre compte qu'un truc est niais, c'en est une autre de suggérer que cette niaiserie exclut toute signification et toute importance »[1]. Dès lors, les auteurs n'associent jamais complexité artistique à supériorité[2] quand la critique rock favorise toujours un ton léger à un discours élevé[3].

Enfin, conséquence de la non-forme musicale du rock, la valeur artistique du rock mise en évidence dans ces textes tient à un établissement incessant et renouvelé de critères axiologiques définis par l'autorité de communautés d'interprétations préexistantes (la subculture metal par exemple). Renégociées par l'écriture, ces dernières participent d'une remise en jeu d'étiquettes artistiques et de catégories culturelles, dans un complexe jeu associant subjectivisme absolu et pragmatisme théorique.

B. La fin de l'étiquetage généralisé ?

> N'importe quel membre du groupe aurait donné son bras droit pour échapper à cette étiquette […]
>
> Chuck Klosterman, *Fargo Rock City*

> Premièrement, tout le monde devrait se rendre compte que toute cette histoire d'« art », de « bop » et de « rock'n'roll » et tout ce qu'on veut n'est que blague et une erreur […] et par conséquent cesser de la traiter avec le moindre sérieux ou le moindre respect […]
>
> Lester Bangs, *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*

Refusant une perspective *a priori* de la valeur artistique, cet espace à l'écoute du rock cherche donc naturellement, à l'instar des membres de Def Leppard dans *Fargo Rock City*, à « échapper à [une] étiquette », quelle qu'elle soit. Ce refus de l'étiquetage pourrait être envisagé comme une forme de relativisme postmoderne. Mais peut-être s'inscrit-il davantage dans la filiation de ce pragmatisme théorique, cherchant à évaluer les effets esthétiques en acte plus qu'à les déterminer en puissance[4]. Aussi, participe-t-il peut-être de ce mouvement de

[1] "It's one thing to realize that something is goofy, but it's quite another to suggest that goofiness disqualifies its significance.", (Chuck Klosterman, *Fargo Rock City, op.cit.*, p. 15 ; 27.)
[2] Voir Nick Hornby, *31 Songs, op.cit.*, p. 114-124.
[3] Voir Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning, op.cit*., p. 341.
[4] "So what does that mean? Well, on one level it simply proves that attempts to categorize anything (rock groups and otherwise) have more to do with personal perception than with reality. Of course – as anyone who has spent too many hours studying communication theory will tell you – perception is reality. And it's within that

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

« non-définition de la culture » mis en évidence par Jean-Marc Mandosio et Séverine Denieul, « prenant acte de l'obsolescence des catégories […] de « haute culture » et de « sous-culture ». En effet, « c'est précisément que nous nous trompons quand nous voulons à tout prix établir une hiérarchie dans ce domaine : au lieu de nous offusquer du fait que certains objets jadis considérés comme « bas de gamme » soient intégrés au panthéon culturel de notre temps, nous ferons mieux de les regarder d'un peu plus près, avec un œil critique, afin de savoir exactement de quoi il retourne. »[1].

En outre, prolongeant les analyses de Levine sur la perte de la culture commune occidentale existant au XIXe siècle et l'institution de hiérarchies culturelles, cette dissolution de la culture populaire est à l'œuvre dans de multiples récits :

> Mais non. Il lui dit : vous ne comprenez pas qu'il n'y a plus de culture parce qu'il n'y a plus de nature et qu'il n'y a plus de nature parce qu'il n'y a plus de culture. La culture n'est plus quelque chose que vous allez chercher où elle s'exhibe, savourez un moment avant de retourner vaquer à vos existences, ce qui vous en tient lieu, ou quoi que ce soit d'autre. La culture que vous pouvez vraiment appeler culture populaire, nous tient lieu de nature, elle est partout et elle nous baigne. […] What you're missing is the beat. [2]

Elle participe également d'une difficulté croissante dans la perception des cultures populaires se diffractant en une myriade de sous-cultures éparses ou en « un pare-brise de Volvo » fissuré :

> C'est devenu plus difficile de définir et valider les courants de la culture populaire dan un film, parce que ce courant qui était linéaire s'est fissuré ; il ressemble maintenant à un pare-brise de Volvo craquelé, et se déploie en toile d'araignée, selon un schéma prévisible dans son ensemble mais chaotique dans le détail […] [3]

---

construct of perception-driven reality where we start to see the relationship between heavy metal and the people who listened to it […]", « Alors, qu'est-ce que ça veut dire ? Eh bien, sur un certain plan, ça prouve simplement que toute tentative de classement de quoi que ce soit (groupes de rock et autres) a plus à voir avec votre perception personnelle qu'avec la réalité. Bien sûr – comme vous le dira quiconque ayant passé de trop longues heures à étudier la théorie de la communication – la perception est la réalité. Et c'est dans les limites du concept de réalité déterminée par la perception que nous commençons à voir la relation entre le heavy metal et les gens qui l'écoutent […] », (Chuck Klosterman, *Fargo Rock City, op.cit.*, p. 49 ; 62.)

[1] Séverine Denieul, Jean-Marc Mandosio, « Editorial », art.cit., p. 9.

[2] Stéphane Legrand, Sébastien Le Pajolec, *Lost Album, op.cit.*, p. 124-125.

[3] "It's more difficult for a film to define and validate the current of popular culture, because that once linear current has been splintered; it's become a cracked Vovlo windshield, spider-webbing itself in a manner that's generally predictable but specifically chaotic […]", (Chuck Klosterman, *Sex, Drugs and Cocoa Puffs, op.cit.*, p. 163 ; 246.)

D'ailleurs, l'expression elle-même de rock'n'roll appartient, avant même le rockabilly, à la sphère musicale pour sa connotation sexuelle et appartient selon Nick Tosches à des temps immémoriaux :

> Il est difficile de dire à quel moment précis les mots rock'n'roll (« secouer et balancer ») ont commencé à être employés pour décrire ce qui était en train de se passer. L'expression en elle-même est immémoriale. Elle était déjà couramment utilisée dans la musique des années vingt pour ses connotations sexuelles. [1]

Cette indéfinition des termes rock[2] ou pop[3] n'est d'ailleurs pas simplement liée à leur histoire, tant l'ensemble des musiques populaires semble traversé par une incessante réflexion « purement sémantique » sur la définition de chaque subculture musicale, à l'instar du « [p]ost-rock, post-folk, post-électro, post-jazz, post-pop, post-wave et quelques autre post post post encore »[4] afin de « hurler au monde qu'ils n'étaient ni « in » ni « out », ni « pré » ni « post », ni « punk » ni « dark », ni « hot » ni « cool », mais simplement et désespérement vivants »[5] ; ou encore du heavy metal et de sa distinction avec des courants plus ou moins proches (glam metal, speed metal[6]) :

> Manifestement, la définition du heavy metal est une question purement sémantique. Soyons donc aussi sémantiques que possible.

---

[1] "It is difficult to say precisely when the words "rock'n'roll" came to describe what was going on. The phrase itself is immemorial. It had been popular for its sexual connotations in music of the 1920s.", (Nick Tosches, *Unsung Heroes of Rock'n'roll, op.cit.*, p. 6 ; 23.)

[2] « Le mot *rock* est vague ; je préfère donc décrire cette musique : des voix humaines prévalent sur des instruments, des voix aiguës sur des voix basses ; la dynamique est sans contrastes et persiste dans l'immuable *fortissimo* qui transforme le chant en hurlement ; comme dans le jazz, le rythme accentue le deuxième temps de la mesure, mais d'une façon plus stéréotypée et plus bruyante ; l'harmonie et la mélodie sont simplistes et mettent ainsi en valeur la couleur de la sonorité, seul composant inventif de cette musique […] elle n'est pas sentimentale, elle est extatique, elle est la prolongation d'un seul moment d'extase ; et puisque l'extase est un moment arraché au temps, un court moment sans mémoire, moment entouré d'oubli, le motif mélodique n'a pas d'espace pour se développer, il ne fait que se répéter, sans évolution et sans conclusion (le rock est la seule musique « légère » où la mélodie ne soit pas prédominante ; les gens ne fredonnent pas les mélodies de rock). », (Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2000, p. 273-274.)

[3] « Que ma démarche ait été pop, je n'en suis pas si sûr. Peut-être que le fait que j'utilisais des textes ayant un rapport avec le commerce, ou tout du moins mettant la mode au rang de la « culture populaire », a-t-il un semblant de vérité. Je ne sais pas. Tout ce que je peux dire, c'est que Marcel Duchamp m'a fait ouvrir le bal, si j'ose dire. », (Michel Bulteau, *New York est une fête, op.cit.*, p. 200.)

[4] Jaroslav Rudiš**,** *La Fin des punks à Helsinki, op.cit.*, p. 183.

[5] Andrea Demarchi, *Sandrino et le chant céleste de Robert Plant* (traduit de l'italien par Nathalie Bauer), (*Sandrino e il canto celestiale de Robert Plant*), Paris, Le Serpent à plumes, 2002 [1998], p. 24.

[6] "This leads to a whole new battery of abstract inquiries: Here again, what exactly are we referring to when I say « heavy » metal? Moreover, what qualifies a band as metallic? What makes a metal band « glam » ? Is a « death metal » band always a « speed metal » band? And – perharps most importantly – is there a difference between a « rock » band and being a « metal » band (because musicians certainly seem to think so)?", « Ce qui entraîne un feu nourri d'interrogations abstraites : ici encore, de quoi parlons-nous quand je dis « heavy metal » ? De plus, qu'est-ce qui fait qu'un groupe peut être qualifié de métallique ? Qu'est-ce qui rend un groupe metal « glam » ? Est-ce qu'un groupe de « glam metal » peut aussi être un groupe de « speed metal » ? Et – peut-être plus important encore – y a-t-il une différence entre être un groupe de « rock » et un groupe de « metal » (ce que pensent apparemment les musiciens eux-mêmes). », (Chuck Klosterman, *Fargo Rock City, op.cit.*, p. 25 ; 37.)

> *Metal* est un mot viscéral. Isolé, il n'a pas vraiment de connotation constante. Si vous essayez de protéger quelque chose, le garder dans une « boîte en métal », c'est bon ; si votre eau du robinet a un goût « métallique », c'est mauvais. Ca dépend totalement de la situation, mais on peut dire avec certitude que c'est généralement masculin, inconfortable, et – par nature même – fabriqué. [1]

Mais si cette discussion propre à chaque genre tend à reproduire des mécanismes de différenciation également à l'œuvre dans les musiques sérieuses, ce doute sur les dénominations culturelles est engendré par une vision classique de la valeur, à savoir qu'il n'existerait finalement que de la bonne et de la mauvaise musique. Aussi, dans *Rosso Floyd,* le personnage de Nick Mason rappelle son penchant pour la musique classique et sa haine de toutes les caractéristiques ordinairement associées au rock :

> Je suis con de m'être embringué dans cette discussion stérile sur le pop, sur le rock, comme si cela m'importait vraiment. Toutes ces étiquettes, musique psychédélique, cosmico-science-fiction, progressive, dites-moi ce que ça signifie ? Comme s'il n'existait pas seulement la bonne musique et la mauvaise… Je me souviens d'une des premières interviews du groupe : à la question de savoir quels étaient nos musiciens préférés, les autres ont cité plus ou moins les mêmes noms, Beatles, Cream, Who, Hendrix, Syd a même mis Bo Diddley ! Moi, j'ai commencé par Bach, et je ne suis arrivé aux Beatles qu'en sixième ou septième position. Une autre question concernait ce que nous haïssions le plus : je répondis le fracas, les ivrognes, le désordre, la violence. Je n'ai pas ajouté les drogués seulement par égard pour Syd. [2]

De la même façon, la narration s'emporte dans *Hymne* contre la posture de l'anticonformisme véhiculée par « un certain rock » et faisant de la figure de Hendrix, le nouveau martyr d'un grand art désintéressé car « seul un art mineur se soucie de plaire »[3]. Ici,

---

[1] "Clearly, the definition of heavy metal is a purely semantic issue. That being the case, let's get as semantic as possible. *Metal* is a visceral word. Standing alone, it doesn't really have a consistent connotation. If you're trying to protect something, keeping it in a "metal box" is good; if your tap water tastes "metallic", that's bad. It's completely situational, but we can safely assume it's usual, masculine, umcomfortable, and – by its very nature – manufactured.", (Chuck Klosterman, *Fargo Rock City, op.cit.*, p. 30 ; 42.)

[2] Michele Mari, *Pink Floyd en rouge, op.cit.*, p. 208.

[3] « Car son geste n'avait nullement cette vocation de déplaire et de scandaliser dont un certain rock, qui se voulait insolent et blasphématoire, s'était fait, en quelque sorte, la spécialité. Je parle de ce rock qui, par défaut de grâce et d'engagement passionné, en rajoutait et en surajoutait dans le fracas et le trépignement, se livrant à une violence sommaire, stérile, jetée telle quelle, et non transfigurée, la violence des bêtes qui tirent sur une chaîne qui ne rompra pas, une violence vide qui ne menait à rien et n'avait d'autres fins que celles de profaner pour profaner et de détruire pour détruire les valeurs qu'il pensait bourgeoises. […] Je parle de ces rockers qui croyant offusquer les conservateurs à col blanc en exhibant, à la place de la cravate, les accessoires obligés de la révolte (quelques fureurs bien senties), deux ou trois excentricités et une coiffure hirsute), n'en étaient, au fond, que l'expression symétrique. […] Je parle de ces rockers, ne m'obligez pas, je vous prie, à citer des noms, de ces rockers, qui, devant un public venu s'encanailler à peu de frais, proposaient une version light et digestive de la révolte à grand renfort de gesticulations, le temps d'un intermède apéritif et juste avant de retourner aux affaires et de calculer froidement, en millions de dollars, le pourcentage sur les droits. […] Conformisme de l'anticonformisme. Le plus écœurant de tous les conformismes. Et le plus ennuyeux. Dont un certain rock nous abreuva, lequel sévit, me semble-t-il, encore. Et qui m'inspire le même rire mauvais que ces rebelles qui se targuent de défier le système capitaliste en brûlant, intrépidement un feu rouge. […] Hendrix, justement parce qu'il était un véritable créateur, ne se soucia pas plus de chercher les faveurs du public que d'en solliciter les défaveurs. […] *Seul un art mineur se soucie de plaire ou de déplaire*. », (Lydie Salvayre, *Hymne, op.cit.*, p. 179-180.)

la figure de Hendrix est employée pour une critique aussi bien de la marchandisation de l'art que d'une hiérarchisation esthétique au sein du rock, dont Hendrix serait au sommet « justement parce qu'il était un véritable créateur » en défaisant les frontières par la beauté de son art. Aussi, à travers ces deux citations, une querelle de la valeur esthétique se rejoue dans le rock, querelle qui est un non-sens si l'on considère celui-ci comme une non-forme musicale, ne recherchant que la production d'une situation urgente, d'un mouvement collectif, d'une transe éphémère.

Dès lors, pris entre sa propre parodie de l'anticonformisme et son association originelle à la marchandisation, entre son virage sérieux lui conférant un statut d'art et ses réactions successives contre ce virage (punk, grunge, lo-fi, noise et garage sixties), le rock est un objet de controverse immédiate au cœur de l'imbrication postmoderne. Pris dans les méandres de la critique de la massification de la culture et dans une défense de l'art en tant qu'expérience, celui-ci se pose sans cesse comme un seuil problématique, cristallisant une ambivalence ou une tension dialectique. Les deux fils présentés ici incarnent d'ailleurs deux visions très différentes mais qui confluent vers ce rejet de l'étiquetage : l'application de critères modernistes sur la valeur du rock comme de toute autre musique[1] ou le recours à une perspective pragmatiste réfléchissant conjointement à sa performativité dans un contexte intra mais surtout extra-musical. Dans le premier cas, la valeur se pare des brouillages du relativisme postmoderne pour mieux retourner à de simples catégories axiologiques. Dans le second, elle refuse toute catégorisation en apposant des critères extra-musicaux au rock.

Ainsi, l'étiquette la plus directement contestable est certainement celle de « littérature rock » dans le cadre d'une étude musico-littéraire, en cela que le rock est bien souvent compris comme l'expression d'une non-forme musicale. D'autre part, il est quasiment devenu une terminologie qualificative[2] qui ne revêt pas une identité stable et qui diffère fortement selon les communautés d'interprétations envisagées. C'est donc la question de la légitimité, non seulement du rock en tant que phénomène culturel d'importance, mais également de cette étude, qui doit finalement être relue à l'aune d'un ultime paradoxe mis en scène par cet espace littéraire.

[1] « Et ceux qui, à l'époque, voulaient qu'existât une frontière bien marquée entre la culture culturelles des lettres et du bon goût et la culture populaire des rockers à franges, ceux-là en furent pour leur compte. Car Hendrix n'avait aucun sens de la frontière, ce qui s'appelle aucun, je l'aurai assez dit. […] une musique qui redessinait de fond en comble les contours du rock, et qui relevait véritablement de l'art […] Hendrix se contrefoutait de tous les classements et de toutes les catégories. […] Il réussit l'impensable : rehausser le rock à la hauteur d'un art, et de cet art faire chose populaire. », (*Ibid.*, p. 181-184.)

[2] « Ce type, Pierre, il me plaît. Il avait dit avec son sourire de travers « z'êtes dev'nues rock, les filles ? ». C'est drôle. T'es rock, t'es pas rock. La vie rock. », (Maylis de Kerangal, *Dans les rapides*, *op.cit.*, p. 27.)

C. La légitimité : entre refus du théorique et érudition populaire

Ce dernier paradoxe vient en effet ouvrir une dernière fois la « boîte de Pandore » théorique que tend à être le rock mais dont lui-même ne se préoccupe pas. En effet, si le rock ne s'interroge quasiment jamais sur la question (il plaît ou ne plaît pas) de sa légitimité culturelle, cette question est à l'œuvre dans la majeure partie des essais consacré aux musiques populaires, à l'instar de la réflexion de Simon Reynolds sur le post-punk ou de Chuck Klosterman sur le metal :

> QUOI QU'IL EN SOIT, j'ai été choqué de me rendre compte que ce phénomène ne s'appliquait pas au heavy metal. Il y a des tonnes de livres sur à peu près toutes les autres subcultures pop – grunge, disco, techno, rap, punk, alt country – mais quasiment rien sur le hard rock des années 1980. Tout ce qu'on trouve, ce sont quelques encyclopédies du rock, une poignée d'études « sérieuses » sur le heavy metal, et peut-être un truc de Chuck Eddy [journaliste américain spécialiste du heavy metal].
> A première vue, ça ne devrait pas sembler totalement surprenant. Je veux dire, personne de cultivé n'en a quoi que ce soit à foutre du metal, non ? Mais là, quelque chose d'autre m'a frappé. J'aime le metal, et je suis au moins à moitié cultivé. En fait, un bon nombre des individus les plus intelligents que j'ai connus au lycée ont grandi en écoutant du metal, exactement comme moi. Et nous n'étions visiblement pas les seuls.[1]

Aussi, cette interrogation rétrospective sur l'importance du heavy metal est donc le fait d'un individu « au moins à moitié cultivé ». Surtout, elle n'aurait pas pu être le fait d'un musicien lui-même – non en cela que ces derniers ne soient pas en mesure (c'est souvent bien le contraire) de poser cette question – mais tout simplement parce qu'elle ne les intéresse pas. Alors, pour expliciter la fonction légitimante de cet espace littéraire et son rapport érudit au populaire, on se propose de dessiner trois cercles reproblématisant cette question de la légitimité. En effet, il est possible d'observer trois niveaux de réflexivité depuis un corpus théorique – présenté en introduction – un corpus hybride et un corpus fictionnel (présentés tous deux dans la première partie).

Le premier degré, à l'exigence théorique logiquement la plus affirmée, est celui qui s'oppose le plus directement à la forme anti-théorique du rock. Depuis l'école de Francfort, en passant par la philosophie essentialiste (Pouivet, Carroll), la sociologie (Hennion), l'esthétique (Gracyk), et le pragmatisme (Shusterman), on a vu en introduction comment le

[1] "ANYWAY, I was shocked to realize this phenomenon does not apply to heavy metal. There are plenty of books about every other pop subculture – grunge, disco, techno, rap, punk, alt country – but virtually nothing about 1980s hard rock. All you find are a few rock encyclopedias, a handful of "serious" metal examinations, and maybe something by Chuck Eddy. At firstblish, that shouldn't seem altogether surprising. I mean, nobody literate cares about metal, right? Buth then something occurred to me: I like metal, and I'm at least semiliterate. In fact, a lot of the most intelligent people I knew at college grew up on metal, just like me. And we were obviously not alone.", (Chuck Klosterman, *Fargo Rock City, op.cit.*, p. 3 ; 15-16.)

rock est un objet de connaissance désormais ancré dans le champ des recherches universitaires et scientifiques.

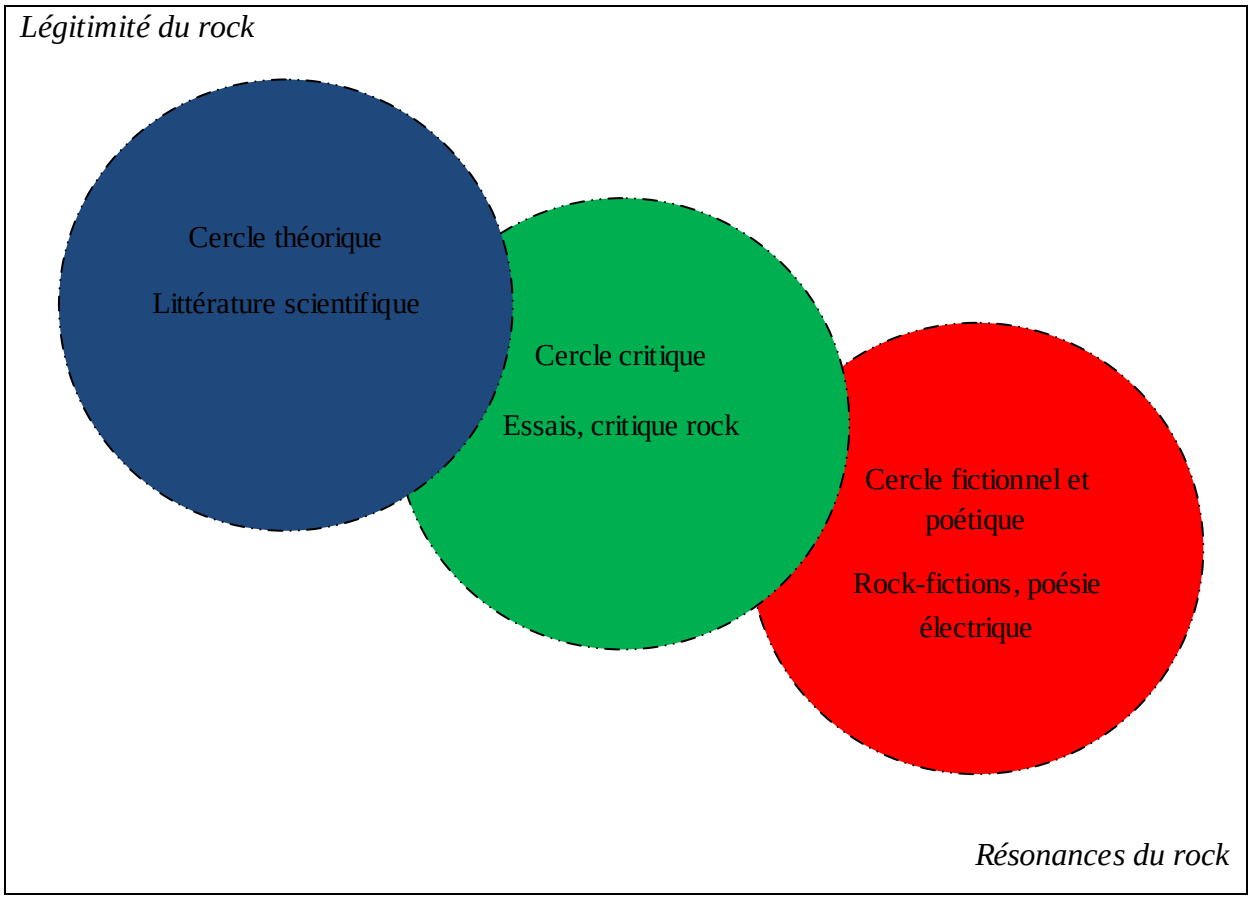
Le deuxième niveau associe les essais historiques et réflexifs (*Lipstick Traces, 31 Songs, Killing Yourself to Live, Fargo Rock City*), la critique rock (*Awopbopaloobop Alopbamboom, Psychotic Reactions, The Dark Stuff, Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*) mais également quelques textes de fictions (*Hymne, Un démocrate, Mick Jagger, Frank Zappa/One Size Fits All*), où le récit tend à être débordé par un méta-texte du rock qui envahit l'espace narratif. Plus proche de la théorie, dont il intègre quelques références ponctuelles que le troisième cercle, il manifeste un mouvement de légitimation du rock qui lui confère une érudition du populaire. Cependant, trop soumis au versant anti-théorique du rock, son argumentation ou son discours tient bien plus souvent d'un récit marqué par divers procédés narratifs (actualisation, affabulation) et diverses composantes esthétiques (ruptures multiples, adresses aux lecteurs) qui en font un objet hybride à mi-chemin entre le rock et le littéraire, le désir de légitimation et le refus de la totalité, l'essai et la fiction.

Enfin, le troisième cercle est celui des fictions, de la poésie et des écrits des artistes, qui ne pose jamais de revendications culturelles et s'affirme comme la production littéraire de formes marquées par l'imaginaire rock ou mettant en scène cet imaginaire. La dimension programmatique y reste parfois présente (*High Fidelity* en est l'exemple le plus marquant) mais elle ne l'emporte jamais sur la fiction. Cet ensemble témoigne des résonances du rock dans une fabrique fictionnelle ou poétique pour laquelle la question de la légitimité apparaît obsolète, tant elle opère simplement une production de récits ou rock-fictions, nourrie par cet imaginaire qui y est bien souvent employé, au sein de stratégies narratives, de façon symbolique et fantasmée.

Aussi, une disjonction s'opère à nouveau non seulement au sein des textes critiques mais également au sein de la fiction – et notamment des vies imaginaires – tant certains textes ne peuvent se défaire du contexte extra-musical que celui-ci véhicule. Face à ce triple mouvement de théorisation, de légitimation ou de résonance, les questions de la légitimité ou des définitions, qui ne sont jamais portées par les musiciens, se posent de manières diverses dans la littérature scientifique, critique et poétique ou fictionnelle. Si elles ne sont pas directement à l'œuvre dans les rock-fictions mettant en scène le rock, la connaissance de ce mouvement transparaît malgré tout dans l'érudition profilérante qui nourrit une grand part d'entre eux. Cette érudition – constamment questionnée dans la fiction – est peut-être la conséquence de ce rejet de la théorie qui déplace la question de la légitimité, dans un

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

déploiement strict et bien souvent non explicité de références érudites[1]. Ce rapport à l'érudition souvent associé au snobisme des personnages romanesques est également un moyen de dégager des antagonismes à l'heure où le rock déplie toutes ses ambiguïtés : « [l]e volume sonore de leur rire leur donne raison, elles veulent ignorer à quel point les frontières sont friables, mobiles, elles le veulent, pour l'heure elles recherchent des oppositions, des lignes de force, se placer quelque part, s'y retrouver. »[2]. Aussi, ce « snobisme à l'envers » reproduit le geste de différenciation entre le populaire et le savant, en retournant la valeur initiale de l'authenticité contre ce quoi elle s'érigeait.



Alors, cet espace littéraire – constitué par les deux derniers cercles – vient peut-être produire en acte ce que le rock n'avait jamais voulu faire : proposer une histoire de ses mythes (déployée par la fiction), codes (forgés par la critique rock) et valeurs (légitimées par les essais) en s'opposant de manière récurrente à la théorie (manifestée par le premier cercle). Les résonances du rock dans le littéraire sont peut-être plus fortes qu'il ne le souhaiterait lui-

[1] Voir « Troisième partie : paradoxes postmodernes 2 »
[2] Maylis de Kerangal, *Dans les rapides*, *op.cit.*, p. 15.

même, mais cet espace hybride façonne des lignes de convergence qui l'ancre historiquement et le modélise esthétiquement, sans chercher à l'institutionnaliser – plus qu'il ne le serait déjà.

Et s'il est possible de voir ce propos comme une institutionnalisation du rock[1], la question semble quelque peu hors de propos au vu de son conformisme actuel et de sa disjonction radicale de tout mouvement contre-culturel à la différence de sous-cultures déterminées pour lesquelles le mot rock n'a pas forcément encore cours. Alors, si cet espace littéraire est certainement en dehors du rock, au sens où il ne façonne pas de situations urgentes et de non-formes musicales, il reste néanmoins à l'écoute de ce que le rock a eu ou a encore à dire mais qu'il ne souhaiterait pas traduire en mots couchés sur le papier. Dans une « réalité plus fluctuante et moins concrète »[2] et alors que le rock tend par nature à diviser, rester à l'écoute d'un bruit parfois plus symbolique que musical assure la recollection de traces dispersées de l'imaginaire contemporain que les textes déploient dans autant de résonances, grincements ou distorsions.

[1] Il est également possible de répondre à l'instar d'Anthony Manicki que prévoir la critique est une façon de l'éviter : « Quand à savoir en quoi ce qui vient d'être écrit constitue une institutionnalisation de ce que jamais Bangs ne voulut prendre au sérieux, etc., on anticipe déjà la critique. Et c'est avec le même esprit de dérision qu'on a écrit cet article. », (Anthony Manicki, « Lester Bangs, critique rock », art.cit., p. 181.)

[2] "reality is more transient and less concrete", (Chuck Klosterman, *Sex, Drugs and Cocoa Puffs, op.cit.*, p. 163 ; 246.)

– CONCLUSION –

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

À l'issue de ce parcours au sein de résonances et de distorsions croisées, il est possible de clore cette étude en rappelant trois hypothèses, quant à la démarche qui l'a guidée, au corpus qu'elle a exploré et aux perspectives qu'elle a engendrées. Je ne saurais souligner à quel point ce propos ne peut en un sens constituer qu'une analyse introductive – remarque quelque peu paradoxale alors qu'il est l'heure de le conclure. En effet, il ne représente qu'une première entrée dans un vaste champ littéraire, dont j'ai essayé de manifester l'existence et dont les contours n'ont été que rapidement esquissés. D'ailleurs, certains chapitres auraient pu en eux-mêmes être l'objet d'une recherche, l'ont quelquefois déjà été partiellement ou le seront peut-être un jour. Je pense en particulier aux influences littéraires sur les artistes, aux affinités littéraires propres à chaque courant du rock, au champ spécifique de la critique rock, à la représentation romanesque des subcultures musicales ou encore à l'appréhension et à la subversion littéraire des catégories culturelles. Néanmoins, il m'est apparu important de tenir ensemble ces questionnements sans nécessairement pouvoir les approfondir tous, afin de travailler dans leur globalité les œuvres appartenant à cet espace.

Le corpus est par conséquent à l'image des limites inhérentes à cette étude : étendu pour illustrer la légitimité de ce questionnement, assurément restreint quant à la multiplicité des textes envisageables, mais peut-être également trop vaste pour permettre une appréhension approfondie de toutes les œuvres citées. Malgré tout, il donne un aperçu de la multiplicité de ces influences sans forcer les rapprochements ni fantasmer les dichotomies. Dès lors, il s'agissait de réfléchir de la façon la plus large possible aux résonances et aux distorsions entre rock et littérature ou encore de se tenir en amont de la « littérature rock » et à l'écoute de toutes ces manifestations.

Pour cela, j'ai donc procédé en quatre temps, depuis une typologie cartographique et une réflexion méthodologique, jusqu'à la mise en évidence d'une axiologie comparée en passant par la recherche de convergences sur les plans poétique puis esthétique. Ce parcours s'est articulé autour d'une alternance entre observations synthétiques ou détaillées, entre macro-analyses et études de textes. À ce titre, j'ai respectivement cherché à présenter les œuvres, puis à montrer comment elles se plaisaient à ignorer, fantasmer ou représenter, leur appartenance, leur éloignement, leur antagonisme ou leur fascination pour le rock et, ou, la littérature.

Dans la première partie, j'ai procédé à un répertoire des textes pouvant constituer cet espace littéraire que j'ai regroupé sous la bannière de cinq grands ensembles : rock-fictions – parmi lesquelles romans et vies imaginaires – critique rock et nouveau journalisme, écrits des artistes, poésie électrique et bibliothèque littéraire du rock. Cette typologie avait pour dessein

de bien distinguer les différentes œuvres pouvant appartenir à cet espace littéraire et à témoigner de la fécondité de ces résonances. Modélisées par un schéma, ces dernières suscitaient néamoins l'interrogation quant à leur méthode de lecture, d'où la confrontation de quelques textes avec différentes théories critiques : l'ontologie du rock, le pragmatisme littéraire ou la théorie de la médiation. Il est ressorti de cette confrontation que les œuvres du rock participaient tout autant d'une circularité esthétique et artistique que les autres œuvres d'art, forgeant des communautés d'interprétations fictionnelles, esthétiques et éthiques. Aussi, à partir de l'analyse comparée du punk par Greil Marcus, la possibilité de parcourir ces différents textes, en vue d'y trouver des communautés interprétatives éphémères et synchroniques et une histoire musico-littéraire, s'est trouvée confortée, tout comme cette posture à l'écoute d'*un espace littéraire*.

La deuxième partie s'est attachée à distinguer les convergences poétiques propres à cet espace. Par conséquent, chacun des chapitres touche à un point de poétique comparée qui tient toujours peu ou prou aux caractères hybrides et volatiles du rock. L'omniprésence des mots du rock dans la sphère littéraire et les multiples influences littéraires du rock façonnent en effet une intertextualité prononcée et réciproque, faisant aussi bien du rock un hypotexte important de la littérature mélomane qu'un art de la citation littéraire. Écho le plus manifeste de ces résonances inter-artistiques, cette intertextualité foisonnante rappelle également la prégnance des jeux référentiels dans le rock, parfois jusqu'à la caricature ou à la saturation. Mais cette intertextualité n'est pas une intertextualité fermée sur son objet musico-littéraire, tant elle attire à elle des références historiques et des contextes spécifiques. C'est en ce sens que rock et littérature ont été mis en perspective au sein d'une périodisation et d'une histoire comparées. En effet, se répondant de façon dynamique et complexe, les textes scandent l'histoire musicale autant qu'ils en retranscrivent une mémoire en acte, à tel point que certains courants (le psychédélisme et le post-punk notamment) peuvent être (au moins) envisagés sous un double prisme musico-littéraire. Cette dimension exogène est d'ailleurs renforcée par une autre manifestation de la volatilité du rock, qui influence le cinéma et l'art contemporain, importe des modèles formels picturaux (pochettes d'albums) et littéraires (albums concepts) ou induit des phénomènes d'*ekphraseis* picturales et cinématographiques dans les textes. Enfin, recoupant la posture éthique du critique rock et le caractère insaisissable du rock, les œuvres présentées ici se plaisent à renégocier leur cadre générique, leur figure auctoriale ou leur tutelle artistique, jouant de manière consciente ou non avec toutes ces marques diverses d'autorité. Ainsi, l'examen des appartenances génériques et artistiques des textes a permis de montrer l'existence de rock-fictions ou fictions du rock, la fascination pour le roman du

musicien, l'attirance pour la chronique, plus libre sur le plan formel, ou encore la porosité entre essai et fiction, critique rock et romancier, *songwriter* et poète.

Dans la troisième partie, je me suis attaché à manifester les motifs esthétiques récurrents de ce champ littéraire. Bruit, distorsion et désinvolture constituent en ce sens trois pôles articulant dispositif narratif, réflexion critique, production poétique et parti pris éthique. Le bruit est à ce titre exemplaire de la figuration littéraire du rock, en tant qu'il est à la fois un grincement symbolique parcourant les textes et un schème esthétique qui les attire formellement. Il explicite dès lors parfaitement ce qui intéresse les dispositifs fictionnels et poétiques dans le rock : sa propension à proposer des refrains prêts à être criés, à signifier une distorsion métaphorique et donc à *faire du bruit*. C'est à ce titre que l'on peut conclure sur une inclination mélogène de cet espace littéraire : musicalisation de la langue à l'aune du rock appréhendé comme production de slogans, de rythmes syncopés, d'une bruyance électrique et de dissonances assourdissantes. Si ces caractéristiques sont parfois fantasmées, elles sont au cœur de cette dimension immédiatement symbolique du rock, qui déborde toujours sa simple existence musicale, pour incarner une époque, son refus ou sa négation. Dès lors, les textes déploient différents types de ruptures, depuis le refus d'une totalité biographique (le projet de vie) ou littéraire (faire œuvre) jusqu'aux ruptures typographiques, syntaxiques, thématiques et esthétiques qui parcourent les textes. Cette déconstruction d'une totalité engendre nécessairement des phénomènes récurrents de posture, qui s'incarnent dans différentes mises en perspective d'une marginalité auctoriale et stylistique. Interrogeant sans cesse le critique quant à son appartenance ou son extériorité au rock, cette construction de la dissonance forge également les postures hybrides des acteurs de la réception des textes et du rock, dressant le portrait du lecteur en auditeur, ou du critique en fan. Conséquence de cette omniprésence d'un bruit dissonant, une désinvolture finit par teinter cet espace littéraire des couleurs de la postmodernité en cela qu'elle réconcilie des tonalités contradictoires (le cynisme et la mélancolie, le rire et le nihilisme) et qu'elle affiche des paradoxes afin de transcender des dichotomies cloisonnantes – tenant ensemble la critique du consumérisme et le fétichisme du collectionneur ou encore la recherche d'une légitimité et le refus de se prendre au sérieux.

La quatrième partie constitue enfin une synthèse (relative) sur l'imaginaire littéraire du rock et sur la projection fictionnelle des objets, temps, lieux et figures qui lui sont associés. Cette dernière érige notamment au rang des représentations typiques la fascination pour les objets musicaux (le disque et la guitare) ou iconiques (le style subculturel), la tension entre temps du quotidien et du fantasme et la volatilité des lieux marqués par le rock, depuis l'antagonisme entre *the land* et *the city* jusqu'à l'itinérance contre-culturelle. Les figures de

cet imaginaire sont caractérisées par les balancements entre personnages hypermédiatiques (les rock stars) et musiciens anonymes, entre la puissance de la création (les romans du musicien et vies imaginaires) et son renversement par l'importance de la posture du fan, ou encore entre le vieillissement des générations dorées du rock et son incarnation éternelle dans la jeunesse, qui redécouvre sans cesse l'histoire musicale dans des éducations autodidactes ou par le biais de passeurs culturels. Surtout, ces figures ne peuvent exister sans la mise en scène de corps individuels et collectifs (la vedette, la foule) dont les interactions violentes et fantasmatiques font en un sens de l'artiste rock un nouvel avatar du génie romantique, prêt au sacrifice, en proie à la folie et au tiraillement intérieur. Mais déplaçant peu à peu ce mythe vers une singularité quelconque, la représentation spectaculaire de la rock star est déconstruite jusqu'à être réduite performativement à un simple corps tourné vers le vide, corps de grand vivant et pure surface de projection disponible pour un investissement individuel ou collectif.

Cet imaginaire littéraire du rock interroge également les dispositifs de transmission des œuvres littéraires et musicales, entre enregistrement du rock et performativité du concert, conception classique du monument et théorie de l'oeuvre ouverte. A ce titre, ces différents textes constituent une mémoire musico-littéraire, actualisant histoire musicale et recontextualisant petite et grande histoire d'écoutes individuelles et collectives, évanescences instantanées et scènes musicales synchroniques (folk new yorkais du début des sixties ou punk anglais 76-77, pour ne citer qu'eux). Pour déployer les différents fils de cette mémoire musico-littéraire, les récits, fictionnels ou non, rassemblent de nombreuses voix dispersées dans une polyphonie bruyante, secrète et parfois affabulatrice. Ils opèrent ainsi une hybridation de la légende et de l'histoire, faisant survivre les mythes fondateurs du rock, bien souvent marqués par leur faculté à transcender les contraires, à l'image des lieux communs de la synthèse dylanienne ou hendrixienne. Cette histoire du rock est également une histoire du groupe de rock et de sa mythologie, qui induit une tension constante avec le collectif, les aventures communautaires, et les communautés auditives idéales qui seraient incarnées par les concerts. Mais à nouveau, cette mémoire commune ne promeut pas une fascination aveugle pour le rock en tant que vecteur d'un esprit de révolte : elle pointe sans cesse sa cristallisation des antagonismes les plus forts, tantôt critique salvatrice du spectacle, tantôt spectacle caricatural de la marginalité. Alors, achevant ce dernier mouvement, les résonances entre rock et littérature sont si profondes que leur oppositions supposées s'apparentent bien souvent à un jeu de dupes fécond, chacun voyant dans l'autre – lorsqu'il en a besoin – ce qu'il n'est pas forcément : un appel à la subversion ou une œuvre trop sérieuse. Au contraire, le premier sert les stratégies narratives, argumentatives et poétiques des écrivains quand la seconde est sans

conteste une constante source d'influence et une sphère recueillant les résonances musicales. D'ailleurs, les musiques populaires se construisent à la fois sur un refus de l'étiquetage culturel et sur une érudition parfois vertigineuse. Cette axiologie comparée engendre donc un ultime paradoxe qui retourne à la problématique de la valeur artistique, tant cet espace littéraire manifeste l'allergie du rock à la théorie voire à la critique et sa construction dans l'art de la citation et du détournement jusqu'à son étouffement et à sa saturation dans la référence.

Rock et littérature : il n'est désormais plus possible de douter quant à la puissance de ces résonances croisées et réciproques. Néanmoins, eu égard à la disparité formelle du rock et à sa volatilité sémantique, cette étude dépasse nécessairement les bornes d'une analyse musico-littéraire. En effet, ouvrant un champ de recherche quasiment vierge, elle est confrontée à l'instabilité d'un mot insaisissable qui est peut-être en cela une métaphore du contemporain. Simple mot ne recouvrant pas les choses et signifiant en même temps leur disparité, critique et vecteur du spectacle, le rock prend dans cet espace littéraire autant de place que les distorsions électriques envahissant une salle de concert. Bruit apparemment informe dont il est difficile de parler, il résonne dans les productions littéraires comme il est influencé par elles. Aussi ne laisse-t-il jamais indifférent et est un élément de réaction à soi, aux autres, à la critique. Dès lors, la métaphore de l'écoute qui a guidé cette étude ne vise pas (simplement) à réconcilier amateurs ou littératures des musiques savantes et des musiques populaires, mais elle est le modèle d'une « posture d'écoute spécifique »[1] qui conjugue tout autant la distraction face aux résonances (littéraires) du rock que l'attention face aux dissonances du réel.

[1] Aude Locatelli, « Littérature et jazz », art.cit.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE LITTÉRAIRE

CORPUS D'ETUDES

ADRIEN Yves
- *NovöVision, Les Confessions d'un cobaye du siècle*, Paris, Denoël, 2002, 171p.
- *2001, Une Apocalypse rock*, Paris, Flammarion, 2000, 142p.

BANGS Lester
- *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*, London, Serpent's Tail, 1988, 386p.
- *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*, London, Serpent's Tail, 2003, 409p.

- *Psychotic reactions & autres carburateurs flingués* (traduit de l'anglais (E-U) par Jean-Paul Mourlon), Auch, Editions Tristram, 1996, 535p.
- *Fêtes sanglantes & mauvais goût* (traduit de l'anglais (E-U) par Jean-Paul Mourlon), Auch, Editions Tristram, 2005, 494p.

BEGAUDEAU François
- *Un démocrate, Mick Jagger 1960-1969*, Paris, Naïve, « Naïve Sessions », 2005, 125p.

BERTINA Arno
- *J'ai appris à ne pas rire du démon*, Paris, Naïve, « Naïve Sessions », 2006, 151p.

BIZOT Jean-François
- *Les déclassés*, Paris, Sagittaire, 1976, 426p.

BON François
- *Rolling Stones, une biographie*, Paris, Fayard, 2002, 800p.
- *Bob Dylan, une biographie*, Paris, Albin Michel, 2007, 486p.
- *Rock'n'roll, un portrait de Led Zeppelin*, Paris, Albin Michel, 2008, 384p.

BRIZZI Enrico
- *Jack Frusciante a largué le groupe, Une grandiose histoire d'amour et de rock paroissial (Jack Frusciante è uscito dal gruppo)* (traduit de l'italien par Nathalie Bauer), Paris, Seuil, « Points », 1997 [1996], 191p.

BULTEAU Michel
- *New York est une fête*, Paris, La Différence, « Minos », 2008, 248p.

CLARO
- *Black Box Beatles*, Paris, Naïve, « Naïve Sessions », 2007, 132p.

COE Jonathan
- *The Dwarves of Death*, London, Penguin Books, 2001, 214p.

- *Les Nains de la mort* (traduit de l'anglais par Jean-François Ménard), Paris, Gallimard, 2001, 234p.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

COHEN Leonard
- *Beautiful Losers*, New York, Blue Door, 2009, 256p.
- *The Favourite Game*, New York, Vintage, 2003, 256p.

- *Les perdants magnifiques* (traduit de l'anglais (CAN) par Michel Doury), Paris, Christian Bourgois, 1994, 318p.
- *Jeux de dames* (traduit de l'anglais (CAN) par Michel Doury), Paris, Christian Bourgois, 2002, 288p.

COHN Nik
- *Awopbopaloobop Alopbamboom, The Golden Age of Rock*, New York, Grove Press, 2001, 255p.

- *Awopbopaloobop Alopbamboom* (traduit de l'anglais par Julia Dorner), Paris, Editions Allia, 1999, 286p.

COLIN Fabrice
- *Big Fan, Radiohead, La fin du monde et moi*, Paris, Editions Inculte, « Afterpop », 2009, 219p.

DAROL Guy
- *Frank Zappa/One Size Fits All*, Marseille, Le Mot et le Reste, « Solo », 2008, 85p.

DE KERANGAL Maylis
- *Dans les rapides*, Paris, Naïve, « Naïve Sessions », 2007, 100p.

DELILLO Don
- *Great Jones Street*, London, Picador, 1973, 264p.

- *Great Jones Street* (traduit de l'anglais (E-U) par Marianne Véron), Arles, Actes Sud, 2011, 303p.

DEMARCHI Andrea
- *Sandrino et le chant céleste de Robert Plant* (traduit de l'italien par Nathalie Bauer), (*Sandrino e il canto celestiale de Robert Plant*), Paris, Le Serpent à plumes, 2002 [1998], 156p.

DYLAN Bob
- *Tarantula*, London, Scribner, 2004 [1966], 137p.
- *Chronicles, volume one*, New York, Simon and Schuster, Pocket Books, 2005, 294p.

- *Tarantula* (traduit de l'anglais (E-U) par Daniel Bismuth), Paris, Hachette Littératures, 2001 [1971], 234p.
- *Chroniques, volume* 1 (traduit de l'anglais (E-U) par Jean-Luc Piningre), Paris, Gallimard, Folio, 2010, 392p.

EASTON ELLIS Bret
- *Less than Zero*, London, Picador, 1985, 195p.
- *American Psycho*, New York, Vintage Books, 2011, 400p.

- *Moins que zéro* (traduit de l'anglais (E-U) par Brice Mathieussent), Paris, Christian Bourgois, 1998, 250p.
- *American Psycho* (traduit de l'anglais (E-U) par Alain Defossé), Paris, Robert Laffont, 1998, 450p.

ELLIOTT Clara
- *Strangulation Blues, Poèmes post-punk et Leçons d'Exorcisme 1978-1985* (traduit de l'anglais et commenté par Sylvain Courtoux), Romainville, Al Dante, 2010, 280p.

FERCAK Claire
- *The Smashing Pumpkins/Tarantula Box Set*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2008, 77p.

FIAT Christophe
- *Héroïnes,* Romainville, Al Dante, 2008, 222p.

GALÉA Claudine
- *Le Corps plein d'un rêve*, Paris, Rouergue, « La Brune », 2011, 164p.

GRAHAM Dan
- *Rock/Music Writings*, New York, Primary Information, 2009, 220p.

- *Rock/music Textes*, Dijon, Les Presses du réel, 1999, 160p.

GURALNICK Peter
- *Lost Highway, Journey & Arrivals of American Musicians*, New York, Perennial Library, 1989, 364p.

- *Lost Highway : sur les routes du blues, du rockabilly et de la country music* (traduit de l'anglais (E-U) par Nicolas Guichard), Paris, Rivages, 2010, 445p.

HEES Lucas
- *Précis de dynamitage, anthologie électrique 1966-2001,* Paris, La Différence, 2005, 475p.

HORNBY Nick
- *High Fidelity*, London, Penguin Books, 2000, 245p.
- *31 Songs*, London, Penguin Books, 2003, 242p.
- *Juliet, Naked*, London Penguin Books, 2010, 250p.

- *Haute Fidélité* (traduit de l'anglais par Gilles Lergen), Paris, France Loisirs, 1998, 316p.
- *31 Songs* (traduit de l'anglais par Christine Barabaste), Paris, Editions 10/18, 2004, 200p.
- *Juliet, Naked* (traduit de l'anglais par Christine Barabaste), Paris, 10/18, 376p.

JOHNSON Denis
- *Jesus' Son*, New-York, Picador, 1992, 133p.

- *Jesus' Son* (traduit de l'anglais (E.-U.) par Pierre Furlan), Paris, Christian Bourgois, 1996, 140p.

KENT Nick
- *The Dark Stuff*, London, Da Capo Press, 2002, 400p.

- *The Dark Stuff, l'Envers du rock* (traduit de l'anglais par Laurence Romance et François Gorin), Paris, Naïve, 2006, 425p.

KING John
- *Human Punk*, London, Vintage, 2001, 341p.

- *Human Punk* (traduit de l'anglais par Alain Defossé), Paris, Editions de l'Olivier, 2004, 475p.

KLOSTERMAN Chuck
- *Fargo Rock City*, New York, Scribner, 2001, 272p.
- *Sex, Drugs and Cocoa Puffs: a Low Culture Manifesto*, New York, Scribner, 2004, 254p.
- *Killing Yourself to Live, 85% of a True Story*, London, Faber and Faber, 2006, 246p.

- *Fargo Rock City* (traduit de l'anglais (E.-U.) par Stan Cuesta), Paris, Payot et Rivages, 2011, 281p.
- *Sexe, drogues et pop-corn* (traduit de l'anglais (E-U) par Valérie Le Plouhinec), Paris, Naïve, 2007, 360p.
- *Je, la mort et le rock'n 'roll, une histoire vraie à 85 %* (traduit de l'anglais (E-U) par Marc Voline), Paris, Naïve, 2005, 310p.

LEFRANC Alban
- *Vous n'étiez pas là*, Paris, Verticales, 2009, 144p.

LE PAJOLEC Sébastien, LEGRAND Stéphane
- *Lost Album, A Phil Spector Production*, Paris, Inculte, « Afterpop », 2008, 319p.

LIMONGI Laure
- *Fonction Elvis*, Paris, Léo Scheer, 2006, 77p.

LORIGA Ray
- *Héroes*, Barcelona, Debolsillo, 2003, 180 p.

- *Héros* (traduit de l'espagnol par Thierry Defize et Florence Nys), Paris, Pauvert, 2000, 236p.

MAILER Norman
- *Why Are We in Vietnam?*, London, Weindefeld and Nicolson, 1969, 208p.
- *The Armies of the Night*, London, Penguin Books, 1968, 300p.

- *Pourquoi sommes-nous au Vietnam ?* (traduit de l'anglais (E-U) par Maurice Pons et Anne-Marie Legall), Paris, Grasset, 2008, 199p.
- *Les Armées de la nuit* (traduit de l'anglais (E-U) par Michel Chrestien), Paris, Grasset, 1993, 373p.

MAISONNEUVE Annie
- *The Cure/Let's go to bed*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2009, 70p.

MANAS José Ángel
- *Ciudad Rayada*, Barcelona, Destino, 2009, 295p.

- *La ville disjonktée* (traduit de l'espagnol par Jean-François Carcelen), Paris, Editions Métailié, 2003, 272p.

MARCUS Greil
- *Mystery Train (Images of America in rock'n'roll music)*, New York, Faber and Faber, 2005, 384p.
- *Lipstick Traces (A secret history of the twentieth century)*, Cambridge, Harvard University Press, 1990, 505p.
- *Dead Elvis: A Chronicle of a Cultural Obsession*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, 288p.
- *Invisible Republic: Bob Dylan's Basement Tapes*, New York, Picador, 1997, 288p.
- *Like a Rolling Stone, Bob Dylan at the Crossroads*, New York, Public Affairs, 2005, 283p.
- *The Shape of Things to Come, Prophecy and the American Voice*, New York, Faber and Faber, 2006, 323p.

- *Mystery Train (Images de l'Amérique au travers du rock'n'roll)* (traduit de l'anglais (E-U) par Héloïse Esquié et Justine Malle), Paris, Editions Allia, 2001, 425p.
- *Lipstick Traces (Une histoire secrète du vingtième siècle)* (traduit de l'anglais (E-U) par Guillaume Godard), Paris, Editions Allia, 1999, 602p.
- *Dead Elvis, Chroniques d'une obsession culturelle* (traduit de l'anglais (E-U) par Justine Malle), Paris, Allia, 2003, 256p.
- *La République Invisible, Bob Dylan et l'Amérique clandestine* (traduit de l'anglais (E-U) par Héloïse Esquié et Justine Malle), Paris, Editions Denoël, 2001, 322p.
- *Bob Dylan, à la croisée des chemins, Like a rolling stone* (traduit de l'anglais (E-U) par Thomas Pitel, Paris, Points, 2005, 313p.
- *L'Amérique et ses prophètes, La République perdue ?*, (traduit de l'anglais (E-U) par Clément Baude), Paris, Galaade Editions, 2007, 345p.

MARI Michele
- *Pink Floyd en rouge : Roman en 30 confessions, 53 témoignages, 27 lamentations dont 11 outre-mondaies, 6 interrogations, 3 exhortations, 15 rapports, une révélation et une contemplation (Rosso Floyd)* (traduit de l'italien par Jean-Paul Mangarano), Paris, Seuil, « Cadre Vert », 2011 [2010], 294p.

MELTZER Richard
- *The Aesthetics of Rock*, Cambridge, Da Capo Press, 1987 [1970], 384p.

MORRISON Jim
- *The Lords and The New Creatures*, New York, Simon and Schuster, 1987, 141p.

- *Arden lointain* (présenté et traduit de l'anglais (E-U) par Sabine Prudent et Werner Reimann), Paris, Christian Bourgois (édition bilingue), 1988, 157p.
- *The American Night/La nuit américaine* (traduit de l'anglais (E-U) par Patricia Devaux), Paris, Bourgois, 2010, 245p.

MURAKAMI Haruki
- *La Ballade de l'impossible (Norway no mori)* (traduit du japonais par Rose-Marie Makino-Fayolle), Paris, Editions du Seuil, 1994, 442p.

ORSONI Jérôme
- *Tortoise/Standards*, Marseille, Le Mot et le reste, 2008, 70p.

PILARCZYK Olivier
- *Nirvana/Drain You*, Marseille, Le Mot et le reste, 2008, 70p.

POP Iggy
- *I Need More*, New York, Two Thirteen Sixty One Publications, 1997, 122p.

- *I Need More, Les Stooges et autres histoires de ma vie* (traduit de l'anglais (E-U) par Mickael Korvin), Paris, Le Serpent à plumes, 2000, 168p.

PYNCHON Thomas
- *Vineland*, New York, Vintage, 1998, 400p.

- *Vineland* (traduit de l'anglais (E-U) par Michel Doury), Paris, Seuil, « Fictions and Cie », 1991, 404p.

RAINAUD Nicolas
- *Figures de Bob Dylan*, Marseille, Le Mot et le reste, 2009, 207p.

REED Lou
- *Paroles de la nuit sauvage (Between Thought and Expression*) (traduit de l'anglais (E-U) par Annie Hamel) (édition bilingue), Paris, 10/18, 1996, 411p.

ROHE Olivier
- *Nous Autres*, Paris, Naïve, 2005, 93p.

RUDIŠ Jaroslav
- *La Fin des punks à Helsinki* (*Konec punku v Helsinkach*) (traduit du tchèque par Caroline Vigent et Morgan Corven), Paris, Revue Books, 2012 [2010], 384p.

RUSHDIE Salman
- *The Ground beneath her Feet*, London, Jonathan Cape, 1999, 575p.

- *La terre sous ses pieds* (traduit de l'anglais par Danielle Marais), Paris, Plon Pocket, 1999, 792p.

SALVAYRE Lydie
- *Hymne*, Paris, Seuil, 2011, 240p.

SAVITSKAYA Eugène
- *Un jeune homme trop gros*, Paris, Les Editions de Minuit, 1978, 154p.

SCHUHL Jean-Jacques
- *Rose Poussière*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1972, 128p.

SELF Will
- *Dorian, an imitation*, London, Penguin Books, 2003, 278p.

- *Dorian* (traduit de l'anglais par Francis Kerline), Paris, Seuil, « Points », 2004, 361p.

SMITH Mark E.
- *Renegade, The Lives and Tales of Mark E. Smith*, London, Penguin Books, 2009, 256p.

SMITH Patti
- *Babel*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1978, 202p.
- *Early Work*, New York, W. W. Norton Company, 1994, 192p.
- *The Coral Sea*, New York, W. W. Norton Company, 2012, 96p.

- *Babel* (traduit de l'anglais (E-U) par Pierre Alien) Paris, Christian Bourgois, 1997, 213p.
- *Corps de plane* (traduit de l'anglais (E-U) par Jean-Paul Mourlon), Auch, Tristram, 1998, 164p.
- *La mer de corail* (traduit de l'anglais (E-U) par Jean-Paul Mourlon), Auch, Tristram, 1996, 68p.

SPINRAD Norman
- *Little Heroes*, New York, Bantam Books, 1987, 486p.

- *Rock Machine* (traduit de l'anglais (E-U) par Isabelle Delord-Philippe), Paris, Robert Laffont, 1989, 572p.

THOMPSON Hunter S.
- *The Hell's Angels Story*, London, Penguin Books, 2003, 288p.
- *Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream*, London, Flamingo, 1998, 204p.

- *Hell's Angels* (traduit de l'anglais (E-U) par Sylvie Durastanti), Paris, Editions 10/18, 2000, 346p.
- *Las Vegas Parano, Une équipée sauvage au cœur du rêve américain* (traduit de l'anglais (E-U) par Philippe Mikriammos), Paris, Christian Bourgois, 1994, 208p.

TOLLEMER Brice
- *Pearl Jam/Vitalogy*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2009, 62p.

TOSCHES Nick
- *Country: The Twisted Roots of Rock'n'roll*, Cambridge, Da Capo Press, 1996, 304p.
- *Hellfire: The Jerry Lee Lewis Story*, London, Penguin Books, 2007, 274p.
- *Unsung Heroes of Rock'n'roll: The Birth Of Rock In The Wild Years Before Elvis*, Cambridge, Da Capo Press, 1999, 288p.

- *Country, Les racines tordues du rock'n'roll* (traduit de l'anglais (E-U) par Julia Dorner), Paris, Allia, 2000, 284p.
- *Hellfire* (traduit de l'anglais (E-U) par Jean-Marc Mandosio), Paris, Editions Allia, 2001, 236p.
- *Héros oubliés du rock n' roll, Les années sauvages du rock avant Elvis* (traduit de l'anglais (E-U) par Jean-Marc Mandosio), Paris, Allia, 2000, 318p.

WOLFE Tom
- *The Electric Kool-Aid Acid Test*, New York, Black Swan, 1989, 368p.
- *The New Journalism*, London, Picador, 1996, 430p.
- *Acid Test* (traduit de l'anglais (E-U) par Daniel Mauroc), Paris, Seuil, 2003, 534p.

ŒUVRES LITTERAIRES D'APPUI

BALLARD J.G., *Crash*, New York, Picador, 2001, 224p.
- *Crash* (traduit de l'anglais par Robert Louit), Paris, 10/18, 1996, 253p.
- *Nouvelles Complètes 1963/1970,* Auch, Tristram, 2000, 690p.

BLAKE William, *Milton* (edition bilingue traduite et établie par Pierre Leyris), Paris, José Corti, 1999, 282p.
- *Marriage of Heaven and Hell*, New York, Dover Publications, 1994, 48p.
- *Song of Innocence and Experience*, Lawrence, Digireads, 2005, 56p.
- *Mariage du ciel et de l'enfer* (traduit de l'anglais par André Gide), Paris, José Corti, 2003, 56p.
- *Les Chants de l'innoncence et de l'expérience* (traduit de l'anglais par Alain Suied), Orbey, Arfuyen, 140p.

BUKOWSKI Charles, *Tales of Ordinary Madness*, San Francisco, City Lights, 2001, 238p.
- *Contes de la folie ordinaire* (traduit de l'anglais (E-U) par Jean-François Bizot), Grasset, Paris, 1981, 265p.

BURGESS Anthony, *A Clockwork Orange*, New York, W. W. Norton Company, 2012, 272p.
- *L'orange mécanique* (traduit de l'anglais par Georges Belmont et Hortense Chabrier), Paris, Robert Laffont, 1993, 221p.

BURROUGHS William, *The Naked Lunch*, New York, Grove Press, 2000, 232p.
- *Le festin nu* (traduit de l'anglais (E-U) par Éric Kahane), Paris, Gallimard, 1964, 270p.
- *Les cités de la nuit écarlate (Cities of the red night)* (traduit de l'anglais (E-U) par Philippe Mikriammos), Paris, Christian Bourgois, 2009, 445p.
- *Essais 1* (traduit de l'anglais (E-U) par Gérard-Georges Lemaire et Philippe Mykriammos), Paris, Christian Bourgois, 1996, 240p.

CAMUS Albert , *L'étranger,* Paris, Gallimard, 1996, 173p.

GINSBERG Allen, *Howl and Other Poems*, San Francisco, City Lights Books, 1986, 48p.
- *Howl et autres poèmes* (traduit de l'anglais (E-U) par Robert Cordier et Jean-Jacques Lebel), Paris, Christian Bourgois, 2005, 93p.

HESSE Hermann, *Gertrude (Gertrud)* (traduit de l'allemand par Edwige Fiedlander), Paris, Gallimard, 1997, 240p.

HUXLEY Aldous, *Brave New World*, New York, Vintage, 2004, 256p.
- *The Doors of Perception*, New York, Harper Classics, 2009, 187p.
- *Le meilleur des mondes* (traduit de l'anglais par Jules Castier), Paris, Pocket, 1988, 286p.
- *Les Portes de la percetion* (traduit de l'anglais par Jules Castier), Paris, 10/18, 320p.

HUYSMANS Joris Karl, *À Rebours,* Paris, Gallimard, 1977, 430p.
- *Du dilettantisme*, Nantes, Le passeur, 1992, 87p.

KEROUAC Jack, *On the Road*, New York, Penguin Classics, 2000, 320p.
- *Sur la route* (traduit de l'anglais (E-U) par Jacques Houbard), Paris, Gallimard, 1976, 583p.

KUNDERA Milan, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 2000, 324p.
- *Le Livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1984, 321p.

MAILER Norman, *The White Negro, Superficial Reflections on the Hipster*, San Francisco, City Lights Books, 1957, 32p.
- *An American Dream*, London, Harper Perrenial, 2006, 238p.
- *Un rêve américain* (traduit de l'anglais (E-U) par Pierre Alien), Paris, Grasset, 1985 [1965], 305p.

MANN Thomas, *Le docteur Faustus* (*Doktor* Faustus) (traduit de l'allemand par Louise Servicen), Paris, Garnier, 1999, 306p.

MILLET Richard, *Le sentiment de la langue*, Paris, La Table ronde, 1993, 308p.

ORWELL Georges, *Animal Farm*, London, Penguin Books, 2008, 112p.
- *1984*, London, Penguin Books, 2008, 336p.
- *La ferme des animaux* (traduit de l'anglais par Jean Quéval), Paris, Gallimard, 1984, 150p.
- *1984* (traduit de l'anglais par Amélie Audiberti), Paris, Gallimard, 1972, 438p.

QUIGNARD Pascal, *L'occupation américaine,* Paris, Seuil, 1994, 211p.

RIMBAUD Arthur, *Poésies complètes*, Paris, Poche, 1998, 283p.

SALINGER J.D., *The Catcher in the Rye*, New York, Little, Brown and Company, 2009, 224p.
- *L'attrape-cœurs* (traduit de l'anglais (E-U) par Annie Saumont), Paris, Robert Laffont, 1997, 259p.

SELBY Hubert, *Last Exit to Brooklyn*, London, Penguin Classics, 2011, 272p.
- *Last Exit to Brooklyn* (traduit de l'anglais (E-U) par J. Colza), Paris, Albin Michel, 1999, 303p.

AUTRES ŒUVRES ET ÉCRITS DES AUTEURS DU CORPUS

BERTINA Arno, *Ma solitude s'appelle Brando, hypothèse biographique*, Paris, Verticales, 2006, 90p.

BOTTURA Pierre et ROHE Olivier (dir.), *Le cadavre bouge encore, Précis de réanimation littéraire*, Paris, Léo Scheer, 2002, 412p.

BUKOWSKI Charles, *Le capitaine est parti déjeuner et les marins se sont emparés du bateau* (*The Captain Is Out To Lunch And The Sailors Have Taken Over The Ship*) (traduit de l'anglais (E-U) par, Paris, Grasset, 1998, 224p.

Collectif Inculte, *Une chic fille*, Paris, Naïve, 2008, 185p.

COE Jonathan, *The Rotter's Club*, London, Penguin, 2008, 416p.
- *The Closed Circle*, London, Penguin, 2008, 448p.
- *Bienvenue au club* (traduit de l'anglais par Jamila et Serge Chauvin), Paris, Gallimard, 2004, 541p.
- *Le Cercle fermé* (traduit de l'anglais par Jamila et Serge Chauvin), Paris, Gallimard, 2008, 560p.

CONNELLY Michael, *The Scarecrow*, New York, Grand Central Publishing, 2010, 562p.
- *L'épouvantail*, Paris, Points, 519p.

CORTÀZAR Julio, *El Peserguidor*, Barcelona, Libros del Zorro Rojo, 2009, 95p.
- *L'homme à l'affut* (traduit de espagnol (ARG) par Laure Guille-Bataillon), Paris, Gallimard, 2002, 93p.

COUPLAND Douglas, *Girlfriend in a Coma*, Toronto, Harper Collins, 1998
- *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*, New York, Abacus, 1996, 224p.
- *Eleanor Rigby : A Novel*, New York, Bloomsbury USA, 2006
- *Génération X : contes pour une culture accélérée* (traduit de l'anglais (E-U) par Léon Marcadet), Paris, 10/18, 2004, 260p.
- *Eleanor Rigby* (traduit de l'anglais (E-U) par Christophe Grosdidier), Vauvert, Au Diable Vauvert, 2007, 305p.

DAROL Guy, *Frank Zappa ou l'Améroqie déshabillée,* Bordeaux, Castor Astral, 2003, 243p.

DELILLO Don, *Americana*, New York, Penguin Books, 1989, 384p.
- *White Noise*, New York, Penguin Books, 1993, 336p.
- *Mao II*, New York, Vintage, 1992, 256p.
- *Players*, New York, Vintage, 1992, 212p.
- *Running Dog*, New York, Picador, 2011, 288p.
- *The Body Artist*, New York, Simon & Schuster, 2001, 12_p.
- *Americana* (traduit de l'anglais (E-U) par Marianne Véron), Arles, Actes Sud, 2000, 452p.
- *Bruit de fond* (traduit de l'anglais (E-U) par Michel Courtois-Fourcy), Arles, Actes Sud, 2001, 482p.
- *Mao II* (traduit de l'anglais (E-U) par Marianne Véron),, Arles, Actes Sud, 1992, 285p.
- *Joueurs* (traduit de l'anglais (E-U) par Marianne Véron), Arles, Actes Sud, 2002, 284p.
- *Chiens galeux* (traduit de l'anglais (E-U) par Marianne Véron), Arles, Actes Sud, 1993, 352p.
- *Body Art* (traduit de l'anglais (E-U) par Marianne Véron), Arles, Actes Sud, 2001, 128p.

EASTON ELLIS Bret, *The Rules of Attraction*, New York, Picador, 2011, 336p.
- *Lunar Park*, New York, Vintage Books, 2010, 383p.
- *Imperial Bedrooms*, New York, Random House, 2011, 169p.
- *Les Lois de l'attraction* (traduit de l'anglais (E-U) par Brice Matthieussent), New York, 10/18, 2003, 352p.
- *Lunar Park* (traduit de l'anglais (E-U) par Pierre Guglielmina), Paris, Robert Laffont, 2005, 380p.
- *Suites Impériales* (traduit de l'anglais (E-U) par Pierre Guglielmina), Paris, 10/18, 2012, 186p.

GREENFIELD Robert, *S.T.P : À travers l'Amérique avec les Rolling Stones* (*S.T.P.: A Journey Through America With the Rolling Stones*) (traduit de l'anglais (E-U) par Philippe Paringaux), Marseille, Le Mot et le Reste, 2008, 372p.
- *Exile on Main Street (Une saison en enfer avec les Rolling Stones)* (*Exile on Main Street: A Season in Hell with the Rolling Stones* (traduit de l'anglais (E-U) par Philippe Paringaux), Marseille, Le Mot et le Reste, 2009, 231p.

GURALNICK Peter, *Feel like going home : Légendes du blues et pionniers du rock'n'roll* (*Feel Like Going Home: Portraits in Blues, Country, and Rock 'n' Roll*) (traduit de l'anglais (E-U) par Nicolas Guichard), Paris, Rivages, 2012, 390p.
- *Sweet soul music : Rhythm & Blues et rêve sudiste de liberté* (*Sweet Soul Music: Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*) (traduit de l'anglais (E-U) par Benjamin Fau), Paris, Allia, 2003, 512p.
- *À la recherche de Robert Johnson* (*Searching for Robert Johnson*) (traduit de l'anglais (E-U) par Nicolas Guichard), Bordeaux, Le Castor Astral, 2008, 113p.
- *Elvis Presley, Last train to Memphis : Le temps de l'innocence (1935-1958)* (*Last Train to Memphis: The Rise of Elvis Presley*) (traduit de l'anglais (E-U) par Jean-Michel Dore), Bordeaux, Le Castor Astral, 2007, 595p.

HORNBY Nick, *Fever Pitch*, London, Penguin Books, 2006, 256p.
- *A Long Way Down*, London, Penguin Books, 2006, 272p.
- *Carton jaune* (traduit de l'anglais par Gabrielle Rollin), Paris, 10/18, 1998, 287p.
- *Vous descendez ?*(traduit de l'anglais par Nicolas Richard), Paris, 10/18, 2005, 334p.

LEFRANC Alban, *La vraie vie*, Toulon, Editions Hache, 2002, 31p.
- *Attaques sur le chemin, le soir dans la neige*, Montréal, Le Quartanier, 2005, 96p.
- *Des foules, des bouches, des armes*, Paris, Léo Scheer, 2006, 164p.
- *Fassbinder, la mort en fanfare*, Paris, Rivages, 2012, 300p.

LORIGA Ray, *El hombre que inventó Manhattan*, Barcelona, El Aleph, 2004, 192p.
- *L'homme qui inventa Manhattan* (traduit de l'espagnol par Marie Flouriot), Montréal, Les Allusifs Éditions, 2006, 187p.

MURAKAMI Haruki, *Danse, danse, danse* (*Dansu, dansu, dansu*) (traduit du japonais par Caroline Atlan), Paris, Seuil, 2009, 534p.

PYNCHON Thomas, *V*, New York, Vintage Classics, 1998, 496p.
- *The Crying of Lot 49*, New York, Vintage Classics, 1998, 128p.
- *Slow Learner*, New York, Vintage, 1998, 208p.
- *V* (traduit de l'anglais (E-U) par Minnie Danzas), Paris, Seuil, 2000, 640p.
- *Vente à la criée du lot 49* (traduit de l'anglais (E-U) par Michel Doury), Paris, Points, 2000, 212p.
- *L'homme qui apprenait lentement* (traduit de l'anglais (E-U) par Michel Doury), Paris, Points, 2007, 239p.

RUSHDIE Salman, *Midnight's Children*, New York, Vintage, 1998, 672p.
- *Les Enfants de Minuit*, Paris, Plon, 1997, 467p.

THOMPSON Hunter S., *The Rum Diary*, London, Bloomsbury Publishing PLC, 2004, 225p.
- *Gonzo Highway* (traduit de l'anglais (E-U) par Nicolas Richard), Paris, 10/18, 2005, 623p.
- *Rhum Express* (traduit de l'anglais (E-U) par Bernard Cohen), Paris, Gallimard, 2010, 330p.
- *Nouveaux commentaires sur la mort du rêve américain : Gonzo Papers* (traduit de l'anglais (E-U) par Jean-Paul Mourlon), Auch, Tristram, 2012, 457p.

TOSCHES Nick, *Dino: Living High in the Dirty Business of Dreams*, London, Delta, 656 p.
- *Dino, la belle vie dans la sale industrie du rêve* (traduit de l'anglais (E-U) par Jean Esch), Paris, Rivages Noir, 2003, 637p.
- *Confessions d'un chasseur d'opium* (*Confessions of an opium seeker*) (traduit de l'anglais (E-U) par Jean-Marc Mandosio), Paris, Allia, 2007 [2000], 78p.

YOUNG Neil, *Waging Heavy Peace*, New York, Blue Rider Press, 2012, 512p.
- *Neil Young, Une autobiographie* (traduit de l'anglais (CAN) par Bernard Cohen et Abel Gerschenfeld), Paris, Robert Laffont, 2012, 484p.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

A. CRITIQUE LITTERAIRE ET ETUDES SUR LES ŒUVRES DU CORPUS

ADLER Aurélie, *Eclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits d'A. Ernaux, P. Bergounioux et F. Bon*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, 330p.

AUERBACH Erik, *Mimesis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, (*Mimesis Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*) (traduit de l'allemand par Cornélius Heim), Paris, Galimmard, 1977, 569p.

BACKES Jean-Louis, *Musique et littérature, Essai de poétique comparé*, Paris, PUF, 1994, 285p.

BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1992, 282p.
- *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1993, 439p.
- *Le grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1999, 394p.
- *Comment vivre ensemble, Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens* (Cours et séminaires au Collège de France, (1976-1977), Paris, Seuil IMEC, 2002, 245p.

BARTHES Roland *et alii*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, 180p.

BAKHTINe Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (traduit du russe par Daria Olivier), Paris, Gallimard, 1987, 488p.

BAYARD Pierre, *Comment parler des livres que l'on a pas lus ?*, Paris, Les Editions de Minuit, « Paradoxe », 2007, 163p.

BECUE Aurélien, « Autour de *Vous n'étiez pas là*, vie imaginaire de Nico, Entretien avec Alban Lefranc », Revue *Ad hoc*, n°1, « Le Spectaculaire », publié le 02/07/2012 [en ligne], URL : http://www.cellam.fr/?p=3176

BOUJU Emmanuel, *La transcription de l'histoire, Essai sur le roman européen de la fin du XXè siècle*, Rennes, PUR, « Interférences », 2006, 220p.
- « Boucle épigraphique et téléologie romanesque chez Claude Simon, W.G. Sebald et Graham Swift », *Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma*, page consultée le 20/02/2012, URL : http://www.fabula.org/colloques/document722.php

BUTOR Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992, 184p.

CARO MARTIN Adelaida, *« Americate lo he dada todo y no ahora soy nada », Contracultura y cultura pop norteamericanas en la narrativa de Ray Loriga y Alberto Fuguet*, Berlin, Lit Verlag, 2007, 305p.

CHASSAY Jean-François, « *She Loves You*, de la musique (avant toute chose ?) dans *L'hiver de force* », *Voix et Images*, vol. 30, n° 3, (90) 2005, p. 135-144.

CHRISTOFFEL David, « Poésie rock, aller simple », Poésie rock, aller simple », *L'Esprit Créateur*, Volume 49, Number 2, Summer 2009, p. 147-162.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris , Seuil, 1979, 407p.
- *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, 338p.

COSTE Claude, *Les Malheurs d'Orphée, Musique et Littérature au XXe siècle*, Paris, Editions L'improviste, 2003, 243p.

DEROGATIS Jim, *Lester Bangs, mégatonnique rock critic* (*Let it Blurt: The Life and Times of Lester Bangs, America's Greatest Rock Critic*) (traduit de l'anglais (E-U) par Jean-Paul Mourlon), Auch, Tristram, 2006, 376p.

DUMOULIE Camille (dir), 2006, *Fascinations musicales, Musique, littérature, philosophie*, Paris, Desjonquères, 286p.

ESCAL Françoise, *Contrepoints, Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, 352p.

EVERLY Kathryn, *History, Violence and the Hyperreal, Representing Culture in the Contemporary Spanish Novel*, Purdue University Press, 2010, 215p.

FISH Stanley, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives (Is There a Text In This Class? The Authority of Interpretative Communities)* (traduit. de l'anglais (E-U) par Étienne Dobenesque), Paris, Les Prairies ordinaires, 2007, 144p.

GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1976, 265p.
- *Figures II*, Paris, Seuil, 1979, 239p.
- *Figures III*, , Paris, Seuil, 1972, 285p.
- *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992, 573p.

GERVAIS Bertrand, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*. Tome I, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais » 2007, 243p.

HENSELER Christine, POPE Randolph D. (ed.), *Generation X Rocks, Contemporary Peninsular Fiction, Film and Rock Culture*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2007, 288p.

HOMEL David, « Rock *vs* littérature », *Le Journal des alternatives*, volume 13, 28 septembre 2006, http://journal.alternatives.ca/spip.php?article2680.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, 336p.

JENNY Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique* n°27, 1976, p. 257-281.

JOLIT Vincent, « Une petite idée du rock dans la littérature », *Rhinocéros*, [en ligne], page consultée le 15/02/2009, http://rhinoceros.eu/2010/01/une-petite-idee-du-rock-dans-la-litterature/

LEBOLD Christophe, *Ecritures, masques et voix : pour une poétique des chansons de Leonard Cohen et Bob Dylan*, Université de Strasbourg, 2005.

LINDBERG Ulf *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning, Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers*, New-York, Peter Lang, 2005, 369p.

LOCATELLI Aude, *Littérature et musique au XXe siècle*, Paris, PUF, 128p.
- "Littérature et jazz", *Littérature et musique*, [en ligne], page consultée le 10/09/2012, http://www.fabula.org/colloques/document1285.php
- *Jazz belles-lettres, Approche comparatiste du jazz et de la littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2012, 220p.

LOUIT Robert , « Beatnik hier, punk demain… », *Magazine littéraire*, n° 130, Novembre 1977.
- « Les écrivains rock », *Le Magazine littéraire*, n° 404, décembre 2001.

MACE Marielle (coll.), *Le genre littéraire*, GF Flammarion, 2006, 256p.

MALFETTES Stéphane, *Les mots distordus, ce que les musiques actuelles font de la littérature*, Paris, IRMA/Editions Mélanie Sétéun, 2000, 120p.

MARCUS Greil, « L'autre Amérique, Rencontre avec Florent Mazzoleni », *Vibrations*, mai 2001, page consultée le 16/03/2012, http://www.editions-allia.com/files/note_1261_pdf.pdf

MARX William, *L'adieu à la littérature, Histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XXe*, Paris, Les Editions de Minuit, 2005, 234p.

- « Littérature et Critique » *in* TOMICHE Anne et ZIEGLER Karl (coll.), *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007, Bilans et perspectives*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p 185-193.

MARX William (dir.), *Les arrières-gardes au XXe siècle, l'autre face de la modernité esthétique*, Paris, PUF, 2008, 242p.

MEISEL Perry, *The Cowboy and the Dandy, Crossing Over from Romanticism to Rock'n'roll*, New-York, Oxford University Press, 1999, 156p.

MORETTI Franco, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature (La Letteratura vista de lontano)* (traduit de l'italien par Etienne Dobenesque), Paris, Les Prairies ordinaires, collection Penser/Croiser, 2008 [2005], 140p.

PICARD Timothée, *L'art total, Grandeur et misère d'une utopie*, Rennes, PUR, 2006, 466p.

- «La mélomanie porte-t-elle les écrivains à la « déclinologie » (et vice-versa) ? (Parcours à travers la littérature contemporaine, et mise en perspective)», Tombeaux de la littérature, LHT, Dossier, publié le 01 mai 2009 [En ligne], page consultée le 01/09/2009, URL : http://www.fabula.org/lht/6/index.php?id=124.
- « Musique et indicible dans l'imaginaire européen : proposition de synthèse », http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/ picard.html, page consultée le 22/10/2010.)
- « "Composing" a literary work on the ruins of the musical model: Burgess, Carpentier, Kundera », *Anthony Burgess : Music in Literature and Literature in Music*, Marc Jeannin (éd.), Cambridge Scholars Publishing, p. 143-158.

RABAU Sophie (coll.), *L'intertextualité*, Paris, GF Corpus, Flammarion, 254p.

RALLO DITCHE Elisabeth, « Littérature et musique » *in* Anne Tomiche et Karl Ziegler (coll), *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007, Bilan et perspectives*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p. 103-108.

RANCIERE Jacques, *La parole muette, Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Fayard, 2011, 192p.

SAINT AMAND Denis, « Quelque part entre Charleville et l'Arcadie », *CONTEXTES* [En ligne] , n°8 | janvier 2011 , mis en ligne le 17 janvier 2011, consulté le 03 janvier 2012. URL : http://contextes.revues.org/index4693.html

SAMOYAULT Tiphaine, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature,* Paris, Armand Colin, 2005, 128p.

SCHLANGER Judith, *La mémoire des oeuvres*, Paris, Verdier, 2008, 184p.

STEENMEIJER Maarten, « Other Lives: rock, memory and oblivion in post-Franco fiction », *Popular Music* 24. 2, 2005, p. 245-256.

TADIE Jean-Yves, La Critique littéraire au XXe siècle, Paris, Pockets, 1987, 317p.

TODOROV Tzetan, *La littérature en péril*¸ Paris, Flammarion, Café Voltaire, 2007, 95p.

TOMICHE Anne et ZIEGLER Karl (coll.), *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007, Bilans et perspectives*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, 394p.

URY-PETESCH Jean-Philippe (dir.), *L'intertextualité lyrique, Recyclages littéraires et cinématographiques opérés par la chanson*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2010, 360p.

VUONG Hoa Hoï, *Musiques de roman, Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, P.I.E, 2003, 428p.

WAGNER Frank, « Actualités de Stanley Fish », page consultée le 26/05/2011, http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2009.html#_ednref27

WANLIN Nicolas, *Atelier de théorie littéraire, Ekphrasis: problématiques majeures de la notion*, [en ligne] http://www.fabula.org/atelier, page consultée le 02/06/2011

WELFRINGER Welfringer, « Actualiser ou inactualiser ? La méthode d'Yves Citton et l'histoire littéraire », [en ligne] http://www.fabula.org/atelier.php?Actualiser_ou_inactualiser, page consultée le 10/08/2012.

B. HISTOIRE DES IDEES

ADORNO Theodor W., *Prismes, Critique de la culture et société* (*Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*), (traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz), Paris, Payot, 2003, 300p.

- *Sur Walter Benjamin* (*Über Walter Benjamin*) (traduit de l'allemand par Christophe David), Paris, Editions Allia, 1999, 175p.

AGAMBEN Giorgio, *La Communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque (La comunità che viene)* (traduit de l'italien par Marilène Raiola) Paris, Seuil, 1990, 120p.

- *Qu'est-ce que le contemporain ?*(*Che cos'è il contemporaneo ?*) (traduit de l'italien par traduit par Maxime Rovere), Paris, Payot et Rivages, 2008, 43p.

ANDERSON Perry, *Les Origines de la Postmodernité (The Origins Of Postmodernity)* (traduit de l'anglais par Natacha Filippi et Nicolas Vieillescazes), Paris, Les Prairies ordinaires, collection "Penser/croiser", 2010, 187p.

ARENDT Hannah, *La crise de la culture (Between Past and Future)* (traduit de l'anglais par Patrick Lévy), Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2005, 382p.

AUGE Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris, Manuels Payot, 1998, 122p.

- *La Communauté illusoire*, Paris, Payot et Rivages, 2010, 50p.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 2007, 233p.

BATAILLE Georges, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1978, 180p.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) (traduit de l'allemand par Lionel Duvoy), Paris, Allia, 2012, 79p.

BLANCHOT Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983, 94p.

CHAMBERLAND Roger, « Richard Shusterman, L'art à l'état vif. La Pensée pragmatiste et l'esthétique populaire. », *Études littéraires*, vol. 25, n° 1-2, 1992, p. 213-218., [en ligne], http://id.erudit.org/iderudit/501007ar

CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser : Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, 363p.

- *L'avenir des humanités, Economie de la connaissance ou cultures de l'interprétation*, Paris, La Découverte, 2010, 204p.

COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, 192p.

COSTE Florent et MONDEME Thomas, « L'ordinaire de la littérature. Des bénéfices pragmatistes dans les études littéraires », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [en ligne], 15 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2010. URL : http://traces.revues.org/index633.html

CUSSET François, *La décennie : le grand cauchemar des années 1980*, Paris, La Découverte, 2006, 370p.

DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, 169p.

- *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, 148p.

DEWEY John, *L'art comme expérience* (*Art as Experience*), (traduit de l'anglais (E-U) par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, 2010, 608p.

ESPOSITO Roberto, *Communitas, Origine et destin de la communauté* (précédé de *Conloquium* de Jean-Luc Nancy) (*Communitas. Origine e destino della comunità*) (traduit de l'italien par Nadine Le Lirzin), Paris, PUF, 2000, 168p.

- *Communauté, immunité, biopolitique. Repenser les termes de la politique* (*Termini della Politica. Communità, immunitià, biopolitica*) (traduit de l'italien par Bernard Chamayou), Paris, "Les Prairies ordinaires", collection "Penser/croiser", 2010, 246p.

FINKIELKRAUT Alain, *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987, 185p.

FOSTER Hal, *Design & Crime*, (*Design and Crime (and other Diatribes)* (traduit de l'anglais (E-U) par Christophe Jacquet, Laure Manceau, Gauthier Herrmann et Nicolas Vieillescazes), Paris, Les Prairies Ordinaires, « Penser/croiser », 2008 [2002], 185p.

- *Le retour du réel, Situation actuelle de l'avant-garde (The Return of the Real)*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2005 [1996], 278p.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 2010 [1966], 402p.

FREITAG Michel, *L'oubli de la société, Pour une théorie critique de la postmodernité*, Rennes, PUR, 2002, 328p.

FREUD Sigmund, *Le malaise dans la civilisation*, (traduit de l'allemand par Bernard Lortholary), Points, Paris, 2010, 173p.

GLISSANT Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, 144p.

HUTCHEON Linda, *A poetics of postmodernism (history, theory, fiction)*, New-York, Routledge, 1988, 284p.

JAMESON Fredric, *La totalité comme complot. Conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporain* (*The Geopolitical Aesthetic : Cinema and Space in the World System*) (traduit de l'anglais (E-U) par Nicolas Viellescazes), Paris, Les Prairies Ordinaires, Collection « Penser/croiser », 2007, 140p.

LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, 108p.

MESCHONNIC Henri, *Pour sortir du postmoderne*, Paris, Klincksieck, 2009, 169p.

MICHÉA Jean-Claude, *L'enseignement de l'ignorance et ses conditions modernes*, Paris, Climats, 2006, 110p.

MILLET Richard, *Désenchantement de la littérature*, Paris, Gallimard, 2007, 68p.

MORIN Edgar, Les Stars, Paris, Editions du Seuil, 1972, 188p.

NANCY Jean-Luc, *A l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, 85p.
- « Jean-Luc Nancy/Chantal Pontbriand, Un entretien », « L'idée de communauté », *Parachutes*, n°100, p 15.
- *L'oubli de la philosophie*, Paris, Galilée, « La Philosophie en effet », 1986, 108p.
- *La Communauté affrontée*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2001, 52p.

OUELLET Pierre, « Une esthétique de l'énonciation. La communauté des singularités », *Politique de la parole. Singularité et communauté,* Pierre Ouellet (dir.), Montréal, Trait d'union, coll. «le soi et l'autre », 2002, http://id.erudit.org/iderudit/008071ar.

RANCIERE Jacques, *Le Partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, 75p.
- *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2004, 262p.
- *Le Spectateur émancipé,* Paris, La Fabrique, 2007, 145p.

RORTY Richard, *Objectivisme, relativisme et vérité* (*Objectivity, Relativism, and Truth***)** (traduit de l'anglais (E-U) par Jean-Pierre Cometti), Paris, PUF, « L'interrogation philosophique », 1994, 248p.

SCHRECKER Cherry, *La Communauté, Histoire critique d'un concept dans la sociologie anglo-saxonne*, Paris, L'Harmattan, 2006, 283p.

SEMPRUN Jaime, *Précis de récupération, illustré de nombreux exemples tirés de l'histoire récente*, Paris, G. Lebovici, 1976, 123p.

SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire (Pragmatist Aesthetics : Living beauty, Rethinking Art)* (traduit de l'anglais (E-U) par Christine Noille), Paris, Les Editions de Minuit, « Le sens commun », 1998, 273p.
- *Sous l'interprétation* (traduit de l'anglais (E.-U.) par Jean-Pierre Cometti), Combas, Editions de l'éclat, « Tiré à part », 1994, 108p.

SOUSSANA Gad, « Aux bords de la communauté » dans *Politique de la parole. Singularité et communauté*, sous la direction de Pierre Ouellet, Montréal, Trait d'union, coll. «le soi et l'autre », 2002, p.185-197.

STEINER George, *Dans le château de Barbe-Bleue, Notes pour la redéfinition de la culture* (traduit de l'anglais (E-U) par Lucienne Lotringer) (*In Bluebeard' Castle, Some Notes towards the Redefinition of Culture*), Paris, Gallimard, 1995 [1971], 157p.

STEPHENS Julie, *Anti-DISCIPLINARY Protest, Sixties radicalism and postmodernism*, Cambridge University Press, 1998, 170p.

STOLZ Claire, « Atelier de théorie littéraire : Polyphonie : le concept bakhtinien », [en ligne], http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_%3A_le_concept_bakhtinien, page consultée le 15/05/2011.)

SZENDY Peter, *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Les Editions de Minuit, 2000, 172p.
- *Tubes, La philosophie dans le juke-box*, Paris, Les Editions de Minuit, 2008, 95p.

WILLIAMS Raymond, *Culture & matérialisme* (traduit de l'anglais par Nicolas Calvé et Etienne Dobenesque), Paris, Les Prairies Ordinaires, Collection « Penser/croiser », 2009, 246p.

C. ÉTUDES CRITIQUES SUR LA MUSIQUE, LE ROCK ET LES CULTURES « POPULAIRES »

ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique*, (*Philosophie der neuen Musik*) (traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Linderberg), Paris, Gallimard, 1979, 224p.

ASSAYAS Michka (dir.), *Dictionnaire du rock, tome 1*, Paris, Robert Laffont, 2002, 1057p.
- *Dictionnaire du rock, tome 2*, Paris, Robert Laffont, 2002, 2245p.

BARONI Mario, 2003 (2001), *Groupes sociaux et goûts musicaux*, in *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, Musiques du XXe siècle (volume 1)*, Arles, Actes Sud, p. 147-1168

BATT Noëlle, *L'Ecriture de William Burroughs*, thèse de doctorat de 3ème cycle, Université de Paris VIII, 1975.

BECKER Howard S., *Outsiders, Etudes de sociologie de la déviance*, (*Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*) (traduit de l'anglais (E-U) par J.-P. Briand et J.-M. Chapoulie), Paris, Métailié, 1985, 248p.

BIZOT Jean-François (dir), *Underground, L'histoire*, Paris, Denoël, 2001, 351p.
- *Freepress : la contre-culture vue par la Presse Underground*, Paris, Nova, 2010, 255p.

BOULEZ Pierre, « Classique-Moderne » *in* BOULEZ Pierre, *Points de repères, tome II : regards sur autrui*, Paris, Christian Bourgeois, 2005, p. 469-473.
- « Moderne/Postmoderne » *in* BOULEZ Pierre, *Points de repères, tome II : regards sur autrui*, Paris, Christian Bourgeois, 2005, p. 474-480.
- « La musique contemporaine et le public (Dialogue avec Michel Foucault) » *in* BOULEZ Pierre, *Points de repères, tome II*, Paris, Christian Bourgeois, 2005, p. 481-491.

CASTAREDE Marie-France, BERTHOU Benoît, *L'indispensable de la culture musicale*, Paris, Studyrama, 2004, 256p.

CHIRACHE Emmanuel, *Covers, Une histoire de la reprise dans le rock*, Marseille, Editions Le Mot et le Reste, collection « Formes », 2008, 205p.

CRAS Sophie, GUY Emmanuelle , « Séance d'introduction, Séminaire *If you remember anything from the sixties, you weren't really there* 1955-1975 : sources et méthodes", [en ligne], page consultée le 01/04/2012, URL : www.dhta.ens.fr/IMG/pdf/Seminaire1955-1975-Seance1.pdf

CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, Editions La Découverte, 2004, 125p.

DENIEUL Sandrine (dir), « Culture de masse : l'illusion du choix », *L'autre côté* n°2, Paris, 2011.
(notamment MANDOSIO Jean-Marc, « Rock, etc. Notes pour une non-définition de la culture », p. 69-74.)

DE WARESQUIEL Emmanuel (dir.), *Le siècle rebelle, Dictionnaire de la contestation au XXe siècle*, Paris, Larousse, 1999, 671p.

DELAUNE Benoît, « A la source de l'extra-disciplinarité : fixation par enregistrement et externalité de la musique au XXe siècle », *Déplacements des pratiques artistiques, Marges 10*, printemps/été 2010, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, p. 11-24.

DERRIEN Maxime, *La crise de la jeunesse dans le cinéma américain des années 50*, Université Rennes 2, 2011.

DISTER Alain, *La Beat Generation, La révolution hallucinée*, Paris, Gallimard, 1997, 112p.

DUPUIS Dominique, THOMAZEAU François, *Rock Vinyls : Histoire subjective du Rock à travers 50 ans de Vinyles*, Paris, Ereme, 2008, 235p.

DURING Elie, « Flux et opérations : prolégomènes à une métaphysique électronique », *Rue Descartes* n°60, « Philosophie des musiques électriques », mai 2008, p. 51-61.

ESCAL Françoise, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris, Payot, 1979, 250p.

FABBRI Franco, « Concerts et festivals rock » *in* NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, Musiques du XXe siècle (volume 1)*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 993-1007.

FONAROW Wendy, « Portrait du chercheur en fan », *Rue Descartes* n°60, mai 2008, p. 122-126.

FRITH Simon, « Retour sur l'esthétique de la musique pop », *Rue Descartes* n°60, « Philosophie des musiques électriques », mai 2008, p. 63-71.

- « L'industrialisation de la musique et le problème de la valeur » *in* NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, Musiques du XXe siècle (volume 1)*, Actes Sud, Paris, 2003, p. 1132-1146.
- *Performing Rites, On the Value of Popular Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, 360p.

GILLETT Charlie, *The Sound and the City, The Rise of Rock and Roll*, New York, Pantheon Editions, 1983, 516p.

GOLDSTEIN Richard, *Reporting the Counterculture*, Boston, Unwin Hyman, 1989, 173p.

GRACYK Theodore, *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, Durham, Duke University Press, 1996, 304p.

- *Listening to popular music. Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin*, Ann Harbor, University of Michigan Press, 2007, 280p.

GRAY Michael, *Song & Dance Man III, The Art of Bob Dylan,* New York, Cassell, 2000, 918p.

GRAY Michael, *The Art of Bob Dylan (Song and Dance Man III),* New-York, Cassel, 2000, 918p.

GREEN Anne-Marie, « L'influence de l'espace sur la réception musicale » *in* NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, L'unité de la musique (volume 5),* Actes Sud, Paris, 2007, p. 727-741.

GUIBAULT Jocelyne, « Mondialisation et localisme », *in* NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, L'unité de la musique (volume 5),* Paris, Actes Sud, 2007, p. 313-334.

GUIBERT Gérôme, *La production de la culture, Le cas des musiques amplifiées en France, Genèses, structurations, industries, alternatives*, Paris, Irma/Séteun, 2006, 586p.

HALL Stuart et JEFFERSON Tony (ed.), *Resistance Through Rituals, Youth subcultures in post-war Britain*, London, Routledge, 1993, 287p.

HEBDIGE Dick , *Sous-culture. Le sens du style* (*Subculture. The Meaning of Style*) (traduit de l'anglais par Marc Saint-Upéry), Paris, La Découverte, 2008, 155p.

HEIN Fabien, *Le monde du rock, Ethnographie du réel*, Nantes/Paris, Editions Mélanie Sétéun/IRMA, 2006, 365p.

- *Rock & Religion. Dieu(x) et la musique du Diable*, Boulogne-Billancourt, Autour du Livre, « Les cahiers du rock », 2006, 160 p.
- *Ma petite entreprise punk. Sociologie du système D*, Toulouse, Kicking Books, 2011, 140p.
- *Do It Yourself ! Autodétermination et culture punk*, Paris, Le Passager clandestin, 2012, 174p.

HENNION Antoine, *La Passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 2007, 397p.

JONES LeRoi, *Le peuple du blues (Blues People)* (traduit de l'anglais (E-U) par Jacqueline Bernard), Paris, Gallimard, 2001, 334p.

LASCH Christopher, *Culture de masse ou culture populaire ?* (traduction de l'anglais (E-U) par Frédéric Joly de l'article « *Mass Culture Reconsidered* », paru in *democracy*, 1, octobre 1981, p.7-22), Paris, Climats, 2001, 75p.

LEMONNIER Bertrand, *La Révolution Pop dans l'Angleterre des années 60*, Paris, Editions de la Table Ronde, 1986, 253 pages et 30 illustrations in texte.

- *L'Angleterre des Beatles, Une histoire culturelle des années soixante*, Paris, Editions Kimé, 1995, 476 p.
- « La guitare : pop, rock et protest songs » *in* Ph.Artières, M.Zancarini-Fournel, *68, une histoire collective (1962-1981)*, Paris, La Découverte, 2008, p. 67-71.

LEWINE Lawrence W., *Culture d'en haut, culture d'en bas, l'émergence des hiérarchies culturelles aux Etats-Unis (Highbrow/Lowbrow, The Emergence of Cultural Hierarchy in America)* (traduit de l'anglais (E-U) par Marianne Woollven et Olivier Vanhée), Paris, Editions La Découverte, 2010, 315p.

MAISONNEUVE Sophie et GOMART Emilie, *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française, 2000, 281p.

MANICKI Anthony, « Lester Bangs, critique rock », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 13, « Où en est la critique », décembre 2007, p. 167-184.

MARMONNIER Christian, *Comics Vinyls : 50 ans de complicité entre la bande-dessinée et la musique*, Paris, Ereme, 2009, 191p.

MARTEL Frédéric, *Mainstream, Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010, 460p.

MATHIAS Paul, TODOROV Pierre, « Back To No Future », *Rue Descartes* n°60, « Philosophie des musiques électriques », mai 2008, p. 38-50.

MATTELARD Armand, NEVEU Erik, *Introduction aux cultural studies*, Paris, La découverte, 2003, 122p.

MCLEOD Andrew, « Du rififi dans la *pop music* : une histoire oubliée du droit d'auteur », *Rue Descartes* n°60, « Philosophie des musiques électriques », mai 2008, p. 105-113.

MICHÉA Jean-Claude, *Les intellectuels, le peuple et le ballon rond : A propos d'un livre d'Eduardo Galeano*, Paris, Climats, 2010, 60p.

MEISEL Perry, *The Myth of Popular Culture from Dante to Dylan*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, 206p.

MIDDLETON Richard, « Locating the People », *The cultural study of music: a critical introduction*, New-York, Routledge, p. 253-254 ; « Du concept de peuple dans les musiques populaires », *Rue Descartes* n°60, « Philosophie des musiques électriques », mai 2008, p. 10-11.

MIGNON Patrick, HENNION Antoine, *Rock : de l'histoire au mythe*, Paris, Editions Anthropos, Collection Vibrations, 283p.

MOLINO Jean, NATTIEZ Jean-Jacques, « Typologies et universaux » *in* NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, L'unité de la musique (volume 5)*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 337-396

MOLON Dominic (dir.), *Sympathy for the Devil: Art and Rock and Roll since 1967*, Yale University Press, 2007, 320p.

MOORE Allan F., « La musique pop » *in* NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, Musiques du XXe siècle (volume 1)*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 832-849.

NANCY Jean-Luc, « La scène mondiale du rock », *Philosophie des musiques électriques*, Paris, PUF, *Rue Descartes*, n°60, mai 2008, p. 74-85.

NANCY Jean-Luc, BURGER Rodolphe (entretien avec), « La scène mondiale du rock. Bonus tracks », *Rue Descartes* n°60, « Philosophie des musiques électriques », mai 2008, p. 86-91.

NATTIEZ Jean-Jacques, « Eclatement ou unité de la musique », *in* NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, L'unité de la musique (volume 5),* Arles, Actes Sud, 2007, p. 17-32.

- « Unité de la musique… Unité de la musicologie, En guise de conclusion », *in* NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, L'unité de la musique (volume 5),* Arles, Actes Sud, 2007, p. 1197-1208.

NEYRAT Cyril, « Abus d'images », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 629, décembre 2007, *op.cit*., p. 22.

O'HARA Craig, *La philosophie du punk, bien plus que du bruit, Histoire d'une révolte culturelle* (*The Philosophy of Punk: More Than Noise*) (traduit de l'anglais par Ladzi Galaï), St-Mury Monteymond, Rytrut Editions, 2003, 224p.

PASCAL Noémie, « Musiques au tournant du XXIe siècle : l'unité dans la diversité », *in* NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, L'unité de la musique (volume 5),* Arles, Actes Sud, 2007, p. 773-790.

PENASSE Jean-Philippe, « Mick Jagger et les camarades », *Rue Descartes* n°60, « Philosophie des musiques électriques », mai 2008, p. 94-105.

PHILIPPE Louis (entretien avec), « De la musique dématérialisée », *Rue Descartes* n°60, « Philosophie des musiques électriques », mai 2008, p. 113-119.

POUIVET Roger, *L'ontologie de l'œuvre d'art – Une introduction*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2000, 262p.

- *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2003, 110p.
- « L'ontologie du rock », *Rue Descartes* n°60, « Philosophie des musiques électriques », mai 2008, p. 20-37.
- *Philosophie du rock, Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, PUF, 2010, 261p.

PROVENCAL Jérôme, « La vie en rock », *Les cahiers du cinéma*, février 2008, n°631, p. 58-59.

REMY Matthieu, *Les Lieux du rock*, Paris, Tana Editions, 2010, 71p.

REYNOLDS Simon, *Simon Reynolds, Rip It Up and Start Again, Postpunk 1978-1984* (traduit de l'anglais par Aude de Hesdin et Etienne Menu), Paris, Allia, 2007, 683p.

- *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*, London, Faber and Faber, 2011, 497p.

RICKS Christopher, *Dylan's Visions of Sin*, New York, HarperCollins, 2003, 517p.

ROBB John, *The North Will Rise Again:Manchester Music City (1976-1996)*, London, Aurum Press, 2010, 400p

- *Manchester Music City* (traduit de l'anglais par Jean-François Caro), Paris, Rivages, 2010, 300p.

ROSZAK Theodore, *The Making of a Counterculture, Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, University of California Press, 1995, 306p.

ROULLEAU Denis, *Dictionnaire raisonné de la littérature rock*, Paris, Editions Scali, 2008, 481p.

SHAPIRO Henry, *Waiting for the man, histoire des drogues et de la pop music* (traduit de l'anglais par Gaëlle Erkens), Rosières en Haye, Camion Noir, 2008, 539p.

SIRINELLI Jean-François, « La France des sixties revisitée », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*1/2001 (n° 69), p. 111-124.

SOTINEL Thomas, *Martin Scorsese*, Paris, Les cahiers du cinéma, « Grands Cinéastes », 2007, 95p.

TAGG Phillip, « L'expression musicale de l'angoisse », *in* NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, L'unité de la musique (volume 5)*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 743-768.

TASSIN Damien, *Rock et production de soi : une sociologie de l'ordinaire des groupes et des musiciens*, Paris, L'Harmattan, 2004, 303p.

The Day The Music Died (coll.), London, Plexus Publishing Limited, 1989, 160p.

TORGUES Henry, *La pop-music et les musiques rock*, *Que sais-je*, Paris, PUF, 1997, 127p.

VERLANT Gilles, *Le rock et la plume, le rock raconté par les meilleurs journalistes,* Paris, Editions Hors Collection, 2000, 265p.

VERMOESEN Noëmie, « L'œuvre d'Yves Adrien, une mythologie personnelle littéraire », Université de Lille III, septembre 2012.

WHITELEY Sheila, « Contre-cultures : musiques, théories et scènes », *Volume !* 1/2012 (9:1), p. 5-16.

WICKE Peter, *Rock Music, Culture, aesthetics and sociology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 228p.

YONNET Paul, *Jeux, modes et masses, La société française et le moderne, 1945-1985*, Paris, Gallimard, 1985, 380p.

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.

ANNEXES

I. **Photographie « rock et littérature »**
II. **Chronologie des œuvres et albums cités**
III. **Extraits en version française ou originale**
IV. **Paroles de la chanson « Dog Is Life/Jerusalem » de The Fall**

Bécue, Aurélien. Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances – 2013.


Punk/Post-Punk
Josef K
The Human League
Joy Division
Pere Ubu
Television
Patti Smith
Prog Rock
Genesis
Hawkwind
Soft Machine
Pop Rock
R.E.M.
Bruce Springsteen
Tom Waits
Blue Öyster Cult
Gérard Manset
Led Zeppelin
David Bowie
Psychédélique
The Doors / Jim Morrison
Pink Floyd / Syd Barrett
The Velvet Underground / Lou Reed
The Rolling Stones
The Beatles
Folk/Rock
Elliot Murphy
Leonard Cohen
Bob Dylan

Chronologie	Œuvres littéraires et cinématographiques citées	Albums et chansons cités
Avant 1954	*Marriage of Heaven and Hell* (William Blake, 1793) *Milton, A Poem* (William Blake, 1804-1808) *Une saison en enfer* (Arthur Rimbaud, 1873) *A Brave New World* (Aldous Huxley, 1932) *L'étranger* (Albert Camus, 1942) *Bound for Glory* (Woodie Guthrie, 1943) *Animal Farm* (Georges Orwell, 1945) *The Catcher in the Rye* (J.D. Salinger, 1951)	
1954-1960	*The Doors of Perception* (Aldous Huxley, 1954) *Let Us Compare Mythologies* (Leonard Cohen, 1966) *Howl* (Allen Ginsberg, 1956) *The White Negro* (Norman Mailer, 1957) *On the Road* (Jack Kerouac, 1957) *Last Exit to Brooklyn* (Hubert Selby, 1957) *El Perseguidor* (Julio Cortazàr, 1959)	« Rock Around the Clock » (Bill Haley & His Comets, 1954) « That's All Right Mama » (Elvis Presley, 1954) « Mystery Train » (Elvis Presley, 1955)
1961	*The Spice-Box of Earth* (Leonard Cohen)	
1962	*A Clockwork Orange* (Anthony Burgess)	*Please Please Me* (The Beatles) *Bob Dylan* (Bob Dylan)
1963	*The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* (Tom Wolfe) *The Favorite Game* (Leonard Cohen)	« Be My Baby » (The Ronettes)

1964	*The Naked Lunch* (William Burroughs) *In his own write* (John Lennon)	« Leader of the Pack » (The Shangri-Las)
1965		*Rubber Soul* (The Beatles) *Highway 61 Revisited* (Bob Dylan) « Like a Rolling Stone » (Bob Dylan) *My Generation* (The Who)
1966	*Hell's Angels* (Hunter Thompson) *Beautiful Losers* (Leonard Cohen) *Tarantula* (Bob Dylan) *Spaniard in the Words* (John Lennon) *Blow-up* (Michelangelo Antonioni)	*Freak Out* (The Mothers of Invention) *Revolver* (The Beatles) *Pet Sounds* (The Beach Boys)
1967	*Why Are We In Vietnam ?* (Norman Mailer) *Don't Look Back* (D.A. Pennebaker)	*The Velvet Underground and Nico* *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (The Beatles) « Complicated », *Between The Buttons* (The Rolling Stones) *The Grateful Dead* (The Grateful Dead) *Surrealistic Pillow* (Jefferson Airplane)
1968	*The Electric Kool-Aid Acid Test* (Tom Wolfe) *The Armies of the Night* (Norman Mailer)	*Beggars Banquet* (The Rolling Stones)
1969	*Awopbopaloobop Alopbamboom* (Nik Cohn) *The Lords and The New Creatures* (Jim Morrison) *Easy Rider* (Dennis Hopper)	
1970	*An American Prayer* (Jim Morrison) *The Aeesthetics of Rock* (Richard Meltzer) *One+One* (Jean-Luc Godard) *Woodstock* (Michael Waleigh)	

1971	*Fear and Loathing in Las Vegas* (Hunter Thompson) *Manifeste électrique aux paupières de jupes* (collectif)	« Stairway to Heaven » (Led Zeppelin)
1972	*Rose Poussière* (Jean-Jacques Schuhl)	*The Rise and the Fall of Ziggy Stardust and the Spider from Mars* (David Bowie) « Roadrunner », The Modern Lovers *Exile on Main Street* (The Rolling Stones)
1973	*Crash* (J. G. Ballard) *Great Jones Street* (Don DeLillo) *The New Journalism* (Tom Wolfe) *Pat Garrett and Billy the Kid* (Sam Peckinpah) *Quadrophenia* (Franc Roddam)	*The Dark Side of the Moon* (Pink Floyd) *Berlin* (Lou Reed) *Aladdin Sane* (David Bowie)
1974	*Babel* (Patti Smith) *Mystery Train* (Greil Marcus)	*Diamonds Dogs* (David Bowie)
1975		*One Size Fits All* (Frank Zappa) *Blood on the Tracks* (Bob Dylan) *Horses* (Patti Smith) *Wish You Were Here* (Pink Floyd)
1976	*Les déclassés* (Jean-François Bizot)	«New Kid In Town », *Hotel California* (The Eagles) *Black and Blue* (The Rolling Stones)
1977		*Nevermind The Bollocks* (The Sex Pistols) *My Aim Is True* (Elvis Costello) *Animals* (Pink Floyd) *Low* (David Bowie) *« Heroes »* (David Bowie)
1978	*Un jeune homme trop gros* (Savitzkaya) *Le Livre du rire et de l'oubli* (Kundera) *The Last Waltz* (Martin Scorsese)	*Are We Not Men ? We Are Devo !* (Devo) « Shot By Both Sides », *Real Life* (Magazine) *Das Model* (Kraftwerk) *The Kick Inside* (Kate Bush)

1979		*Lodger* (David Bowie) *London Calling* (The Clash) *Cut* (The Slits) *Unknown Pleasures* (Joy Division) *Parallel Lines* (Blondie)
1980		*The Raincoats* (The Raincoats) « Boys Don't Cry» (The Cure)
1981		
1982	*Hellfire* (Nick Tosches)	« The Have Nots», *Under the Big Black Sun* (X) « Let's Go to Bed » (The Cure)
1983	*Tales of ordinary Madness* (Charles Bukowski)	
1984	*Unsung heroes of rock 'n' roll : the birth of rock in the wild years before Elvis* (Nick Tosches)	
1985	*Less than zero* (Bret Easton Ellis) *Radio Free Albemuth* (Philip K. Dick)	
1986	*Sweet Soul Music:Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom* (Peter Guralnick)	

1987	*Little Heroes* (Norman Spinrad) *La Ballade de l'impossible (Norway no mori)* (Haruki Murakami)	*Strangeways, Here We Come* (The Smiths)
1988	*Psychotic Reaction and Carburetor Dung* (Lester Bangs) *King Ink* (Nick Cave)	*Naked* (Talking Heads) *I Am Kurious Oranj* (The Fall)
1989	*Lipstick Traces (A secret history of the twentieth century)* (Greil Marcus) *Flowers* (Michel Bulteau) *Mystery Train* (Jim Jarmusch)	
1990		
1990	*The Dwarves of Death* (Jonathan Coe) *Jack frusciante è uscito da gruppo* (Enrico Brizzi) *Vineland* (Thomas Pynchon)	« Sunny Side of the Street », *Hell's Ditch* (The Pogues)
1991	*American Psycho* (Bret Easton Ellis) *Dead Elvis* (Greil Marcus) *Between Thought And Expression* (Lou Reed) *Generation X* (Douglas Coupland) *England's Dreaming* (Jon Savage)	*Nevermind* (Nirvana)
1992		
1993	*Les testaments trahis* (Milan Kundera) *Héroes* (Ray Loriga)	

1994	*The Dark Stuff* (Nick Kent) *Early Work* (Patti Smith) *L'occupation américaine* (Pascal Quignard) *Last Train to Memphis: The Rise of Elvis Presley* (Peter Guralnick)	*Vitalogy* (Pearl Jam)
1995	*High Fidelity* (Nick Hornby) *Sandrino et le chant céleste de Robert Plant (Sandrino e il canto celestiale di Robert Plant)* (Andrea Demarchi)	
1996	*The Coral Sea* (Patti Smith)	« Drain You » (Nirvana)
1997	*The Invisible Republic* (Greil Marcus) *Gonzo Highway* (Hunter Thompson)	
1998	*Ciudad Rayada* (José Manuel Maňas) *Fear and Loathing in Las Vegas* (Terry Gilliam) *Girlfriend in a Coma* (Douglas Coupland)	
1999	*The ground beneath her Feet* (Salman Rushdie)	
2000	*I need more* (Iggy Pop) *Human Punk* (John King)	*Kid A* (Radiohead) *The Unutterable* (The Fall)
2001	*Fargo Rock City* (Chuck Klosterman)	*Amnesiac* (Radiohead)

2002	*Rolling Stones, une biographie* (François Bon) *Dorian, an imitation* (Will Self)	
2003	*Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste, a Lester Bangs Reader* (Lester Bangs) *Sex, Drugs and Cocoa Puffs* (Chuck Klosterman) *31 Songs* (Nick Hornby) *Masked and Anonymous* (Larry Charles)	
2004	*Chronicles, volume one* (Bob Dylan) *Eleanor Rigby* (Douglas Coupland)	
2005	*Un démocrate, Mick Jagger 1960-1969* (Bégaudeau) *Héroïnes* (Christophe Fiat) *Précis de dynamitage, anthologie électrique* (Lucas Hees) *Bob Dylan at the Crossroads, Like a rolling stone* (Greil Marcus) *Nous Autres* (Olivier Rohe) *Killing Yourself to Live, 85% of a True Story* (Chuck Klosterman) *Last Days* (Gus Van Sant) *No Direction Home* (Martin Scorsese)	
2006	*The Shape of Things to Come* (Greil Marcus) *J'ai appris à ne pas rire du démon* (Arno Bertina) *Fonction Elvis* (Laure Limongi) *Les doigts écorchés* (Sylvie Robic) *Rip It Up and Start Again: Post Punk 1978-1984* (Simon Reynolds)	
2007	*Bob Dylan, Une biographie* (François Bon) *Black Box Beatles* (Claro) *La Dernière Fille avant la guerre* (Chloé Delaume) *Control* (Anton Corbijn) *Joe Strummer, the Future is unwritten* (Julien Temple) *I'm Not There* (Todd Haynes)	« Tarantula » (The Smashing Pumpkins)
2008	*Dans les rapides* (Maylis De Kerangal) *Frank Zappa/One size fits all* (Guy Darol) *The Smashing Pumpkins/Tarantula Box Set* (Claire Fercak) *Nirvana/Drain You* (Olivier Pilarczyk) *Rock'n roll, un portrait de Led Zeppelin* (François Bon) *Shine A Light* (Martin Scorsese)	

2009	*Lost Album* (Legrand/Le Pajolec) *Vous n'étiez pas là* (Alban Lefranc) *The Cure/Let's go to bed* (Annie Maisonneuve) *Rock/Music Writings* (Dan Graham) *Figures de Bob Dylan* (Olivier Rainaud) *Pearl Jam/Vitalogy* (Brice Tollemer) *Big Fan* (Fabrice Colin)	
2010	*Juliet, Naked* (Nick Hornby) *Rosso Floyd* (*Pink Floyd en rouge*) (Michele Mari) *Strangulation Blues* (Clara Elliott) *Konec punku v Helsinkach* (*La fin des punks à Helsinki*) (Jaroslav Rudiš)	
2011	*Le corps plein d'un rêve* (Claudine Galéa) *Hymne* (Lydie Salvayre) *Life* (Keith Richards) *Just Kids* (Patti Smith) *Brighton Rock(s)* (François Audouy)	
2012	*Waging Heavy Peace* (Neil Young)	

- Version originale d'extraits de *Lipstick Traces* cités p. 137-140 :

« Punk drew lines: it divided the young from the old, the rich from the poor, then the young from the young, the poor from the poor, rock'n'roll from rock'n'roll. Rock'n'roll once again became a new story: something to argue about, to search for, to prize and reject, something to hate, something to love. Once again, rock'n'roll became fun.", (Greil Marcus, *Lipstick Traces, op.cit.*, p. 66-67.)

"They used rock'n'roll as a weapon again itself. With all instruments, but guitar, bass, drums and voice written off as effete, as elitist accoutrements of a profesionalist cult of technique, it was a music best suited to anger and frustration, focusing chaos, dramatizing the last days as everyday life, ramming all emotions into the narrow gap between a blank stare and a sardonic grin. The guitarist laid down a line of fire to cover the single. The rhythm section put both in a pressure drop, and as a response what was suddenly perceive as the totalitarian freeze of the modern world the music could seem like a version of it. It was also something new under the sun: a new sound.", (Greil Marcus, *Lipstick Traces, op.cit.*, p. 54.)

"But now the premises of the old critique were exploding out of a spot no one […] had ever recognized: mass culture's pop cult heart. Strager still: the old critique of mass culture now paraded as mass culture, as the least as protean, would-be mass culture. If the punk was a secret society, the goal of every secret society is to take over the world, just as the goal of every rock'n'roll band is to make everyone listen.", (Greil Marcus, *Lipstick Traces, op.cit.*, p. 67.)

"The sense of risk one can hear in punk is a distrust of the punk moment itself. It is the will to say everything cut with the suspicion that to say everything may be worth nothing. No one knew where the chance came from, and no one knew what would come of it – save that it could'nt last.", (Greil Marcus, *Lipstick Traces, op.cit.*, p. 76.)

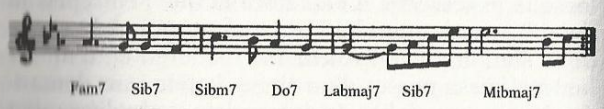
"The event was a strand in the real tradition, partly grasped by its many authors, mostly not; the tradition had its own imperatives, which operated in a manner independent of what anyone might choose to make them. […] I found a tale composed of incomplete sentences, voices cut off or falling silent, tired repetitions pressing on in search of novelties, a tale of recapitulations staged again and again in different theaters […] I was drown to it as I had been drown by the noise in punk: to his frank and determined embrace of moments in which the world seems to change, moments that leave nothing behind but dissatisfaction, disappointment, rage, sorrow, isolation, and vanity. […] This is the secret the Sex Pistols didn't tell, which they only acted out: the moment in which the world seems to change is an absolute, the absolute of passing time, which is made of limits. For those who want everything, there is finally no action, only an endless, finally solpsistic reckoning.", (Greil Marcus, *Lipstick Traces, op.cit.*, p. 412.)

- Version originale d'un extrait de *31 Songs* cité page 393 :

« Unless something unimaginable happens to me over the next couple of decades, I will have gone through an entire life listening more or less only to popular music in one or other of its forms. […] I'd see him banged up for having anything to do with the inanity that is pop, full stop', said a famously sour writer and newspaper comumnist recently, while attempting to defend a well-known music-business mogul […] It's not a complaint I've ever understood, because music, like colour or a cloud, is neither intelligent or unintelligent – it just is. The chord, the simpliest buidling-block for even the tritest, silliest chart song, is a beautiful, perfect, mysterious thing, and when an ill-read, uneducated, uncultured, emotionally illiterate boor puts a coupls of them together, he has every chance of creating something wonderful and powerful. I don't want to read inane books, but books are built from words, our only instruments of thought; all I ask of music is that it sounds good. […] and I fundamentally, profundly disagree with anyone who equates musical complication and intelligence with superiority. […] I don't dislike classical music because of its cultivation – I'm not an inverted snob. I dislike it (or, at least, I'm unaffected by it) because it sounds churchy, and because, to mye ars at least, it can't deal with the smaller feelings that constitute a day […] because I don't need my music to sound any "better" than it does already […] », (Nick Hornby, *31 Songs, op.cit.*, p. 113-115.)

- Version française d'extraits de *The Dwarves of Death* cité page 263 :

Je n'étais pas allé plus loin. J'avais quelques idées pour le pont mais je n'étais pas encore en état de travailler dessus. Qu'est-ce qui viendrait ensuite? Le *do* septième entraînait un *fa* mineur, ça, c'était facile; puis soudain, j'eus une idée plus nette de l'atmosphère que j'essayais de créer et j'écrivis d'un coup les quatre mesures suivantes:



Ces huit mesures me plaisaient beaucoup et je les jouai à plusieurs reprises; mais je n'arrivais toujours pas à trouver le pont. J'essayai treize accords différents mais aucun d'eux ne me convenait et je dus renoncer. Je me rendis alors dans la cuisine pour me faire une tasse de thé.

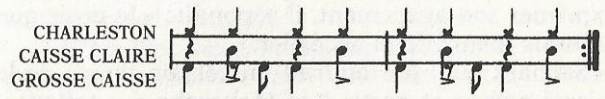
« C'est bien ça, non? »

Il approuva d'un signe de tête. « Oui, c'est ça... » Il se mit à taper du pied en comptant pour lui-même. « Il faudrait que ça fasse quelque chose dans le genre... *Chu*gga chugga chugga chugga chugga chugga chugga chugga, *chu*gga chugga chugga chugga chugga chugga chugga chugga. Quelque chose comme ça, non? »

Je fronçai les sourcils. « J'aurais plutôt pensé à un truc du style... chugga*chug* chugga*chug* chugga*chug* chugga*chug*... Tu vois, comme si on avait des shakers, quelque chose dans ce genre-là.

— Jake n'a qu'à essayer, on verra ce qui marchera le mieux. »

Jake nous regarda à tour de rôle, fit un signe de tête, cracha dans ses mains, prit ses plus grosses baguettes et se lança directement dans:



Au bout de quelques mesures, je lui fis signe d'arrêter, mais il s'amusait trop et, avant que je puisse intervenir, Martin s'était joint à lui, martelant interminablement les mêmes deux accords, si bien que l'ensemble commençait à ressembler à une parodie grotesque d'un morceau des Status Quo.

« D'accord, d'accord! criai-je en agitant les bras pour tenter de les arrêter. C'était... excellent, les gars, mais on pourrait peut-être revenir à ce que j'ai écrit.

— C'est exactement ce que tu as écrit, dit Martin.

— Ah bon?

Jonathan Coe, *Les Nains de la mort*, *op.cit.*, p. 62 ; 87.

- « Dog Is Life/Jerusalem », The Fall, *I Am Kurious Oranj*, 1988 (Mark E. Smith/Mark E. Smith/William Blake)

You don't see rabbits being walked down the street
And you don't see many cats on leads
Dogs pet dogs dogs rapacious wet dogs
Owner of dogs slow-witted dog owner
Owner of rabid dog saving fare for tunnel
Euro-dream of civil, civil liberation for dogs
Society secret society inevitable nightmare
Of drift dog pet dogs street bullshit
Dog shit baby bit ass-lick dog mirror
Dead tiger shot and checked out by dog
Big tea-chest-fucker dog
Black collar sends East German refugee back switch and crap pathetic
Of earth-like lousy dog role model for infidel doghouse continent
Most citadel dog-eye mirror hypnotic school slaver and learn
Rot from dog on grass and over nervous delicate dog
Detracts light from indiscrepant non-dog-lover
Dog pet dog come home to ya
Come home we'll talk shit to ya
Dog the pet-owner-owner blistered hanging there death dog
Plato of the human example and copier dogmaster pet mourner
Dog is life

And did those feet in ancient times,
Walk upon mountains green?
And was the holy Lamb of God,
On England's pleasant pastures seen?

And did the Countenance Divine,
Shine forth on clouded hills?
And was Jerusalem
Ain't the dark Satanic Mills?
Jerusalem
It was the fault of the government
I was walking down the street
When I tripped up on a discarded banana skin
And on my way down I caught the side of my head

On a protruding brick chip
It was the government's fault
It was the fault of the government
I was very let down
From the budget I was expecting a one million quid handout
I was very disappointed
It was the government's fault
It was the fault of the government

I became semi-automatic type person
And I didn't have a pen
And I didn't heve a condom
It was the fault of the government
I think I'll emigrate to Sweden or Poland
And get looked after properly by government

Jerusalem

Bring Bow of burning gold:
Bring Arrows of desire:
Bring me Spear: O clouds unfold!

And though I rest from Mental Fight,
And though sword sleeps in hand
I will not rest till Jerusalem is built

In Englands green and pleasant Land.

REMERCIEMENTS

Si cette recherche tient nécessairement d'un processus individuel, elle n'aurait pu avoir lieu sans différentes aides précieuses, qui la déplace vers la sphère collective, où l'important c'est les trois points (suivants).

Aussi, tous mes remerciements vont en premier lieu à mon directeur de thèse Emmanuel Bouju, qui m'a appuyé dès l'origine sans craindre les avancées « à l'aveugle » de ce travail, qui a su me guider et m'orienter dans mes recherches et mes lectures, et qui a suivi ses différentes étapes sans jamais séparer les dimensions scientifique et humaine qui le composent. Je remercie également sincèrement Timothée Picard dont les conseils, les encouragements répétés et la confiance qu'il m'a accordée depuis ma première année de Master, sont pour beaucoup dans l'éclosion de ce projet. En outre, je souhaite également saluer Jean-Pierre Montier pour sa disponibilité et son soutien chaleureux depuis mon arrivée au CELLAM.

L'achèvement de cette rédaction tient aussi beaucoup à toute une équipe (type) de relecteurs rigoureux et attentifs : Adrien, Chloé, Dominique, Mathieu, Marie, Louise et Noëmie. Elle s'est également intégrée à une dynamique de recherche, d'écoute et d'enthousiasme collectif, partagée avec les doctorants de l'université – Charline, Chloé, Emilie E., Emilie PF, Jeanne LG, Jeanne V, Joanna, Jovan, Marie, Romain, Simon, Vincent – dont les retombées personnelles et scientifiques m'ont été particulièrement bénéfiques. Merci à tous.

Enfin, une pensée pour mes proches et de nombreuses discussions fécondes, pour mes parents et leur appui sans faille – notamment pour ma mère et ses courageuses relectures formelles. Surtout, un grand merci à Louise pour sa compréhension face à mon investissement tantôt exalté tantôt désabusé, pour son soutien quotidien et sa présence patiente et indispensable.

Aurélien Bécue

Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances

Résumé : Croisant deux sphères artistiques dont les relations ont été quelque peu ignorées et dont les antagonismes ont été parfois fantasmés, cette étude se propose d'analyser les résonances croisées, fécondes et réciproques existant entre le rock et la littérature. Ouvrant un champ de recherche quasiment vierge, elle est confrontée à l'instabilité d'un mot insaisissable (le rock) qui est peut-être en cela une métaphore de l'imaginaire contemporain. Critique et vecteur du spectacle, bruit apparemment informe dont il est difficile de parler, le rock résonne dans les productions littéraires comme il est influencé par elles. A l'aune de cette problématique, nous avons cherché à manifester un espace littéraire *à l'écoute du rock*, espace hétérogène constitué par des rock-fictions ou fictions du rock, la critique rock, les écrits des artistes, une poésie électrique ou encore des œuvres littéraires sans cesse citées par les musiques populaires. Outre une cartographie de cet espace, nous avons observé la manière dont les textes fantasment leur proximité, leur appartenance ou leur rejet du rock et, ou, du littéraire, dans autant d'échos et de distorsions poétiques, esthétiques et axiologiques. Dès lors, eu égard à la disparité formelle du rock et à sa volatilité sémantique, cette analyse dépasse nécessairement les bornes d'une réflexion musico-littéraire. La métaphore de l'écoute qui l'a guidé ne vise donc pas (simplement) à réconcilier amateurs ou littératures des musiques savantes et des musiques populaires, mais elle est le modèle d'une posture d'écoute qui conjugue aussi bien la distraction face aux résonances (littéraires) du rock que l'attention face aux dissonances du réel.

Mots-clés : littérature contemporaine, musiques populaires, fiction, essai, biographie, critique rock, poésie, intertextualité, axiologie, étude musico-littéraire

Rock and Literature. Listening to a Contemporary Literary Field: Noises, Distortions, Resonances

Abstract: Intertwining two artistic spheres of which the relations have been quite ignored and their antagonisms have sometimes been the object of fantasies, this study proposes to analyze the intertwined, fruitful and mutual resonances, between rock and literature. In fact, by opening a field of research almost inexistent, it is confronted to the instability of an elusive word (rock) which can be thus considered as a metaphor of the contemporary imaginary. Critic and medium of the spectacle, noise seemly inform about which it is hard to talk, rock resonates in literary productions as it is influenced by it. In regard of this problematic, the aim of this study is to reveal a literary space *listening to rock*, an heterogeneous space composed by rock-fictions or fictions of rock, rock criticism, artists' writing, an electrical poetry or even literary works constantly quoted by popular music. Beside a cartography of this literary space, we observed the way the texts fantasized their proximity, their belonging or their reject of rock and, or, the literary field, through as many echo as poetic, esthetic and axiological distortions. From that point, in regard of the formal disparity of rock and of its semantic volatility, this work goes inevitably beyond the limits of a musical-literary analysis. The metaphor of the listening which has guided this study does not (simply) point to the reconciliation between lovers or literatures of academic music and popular music, but it stands as the model of a listening posture which combines the distractions in front of the (literary) resonances as well as the attention to the dissonances of the real.

Keywords: contemporary literature, popular music, novel, essay, biography, rock criticism, poetry, intertextuality, axiology, literature and music studies